

"Hvor er energien?"

-Mikrorytmikk og pulsforhold i programmerte groover
innenfor kontemporær afroamerikansk populærmusikk

Kristoffer Carlsen

Masteroppgave, Institutt for Musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Høsten 2007

Forord

Fremfor alt vil jeg takke min veileder, Anne Danielsen, for god og pedagogisk veiledning, evnen til å motivere og engasjere, samt porsjonen tålmodighet. Arbeidet med denne oppgaven har vært en studie i seg selv, men først og fremst en veldig lærerik prosess. Jeg er svært glad for å ha fått være med i forskningsprosjektet *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, og ønsker å takke prosjektets involverte:

Anne Danielsen, Tellef Kvifte, Mats Johansson, Hans T. Zeiner-Henriksen, Eirik Askerøi, Ragnhild Brøvig-Andersen, Kristoffer Yddal Bjerke og Kjetil Klette Bøhler. Takk også til Mikkel Broch for grundig korrekturlesing.

Kristoffer Carlsen

KAPITTEL I.....	4
INNLEDNING.....	4
<i>Bakgrunn, avgrensning og problemstilling</i>	4
<i>Metode og teori</i>	8
<i>Begrepsavklaring</i>	10
<i>Veiledning til notevedleggene:</i>	13
<i>Oppgavens gang</i>	14
KAPITTEL II.....	15
ANALYSER AV UTVALGT LÅTMATERIALE.....	15
<i>Artistbiografi</i>	15
BRANDY: "WHAT ABOUT US?" FULL MOON (2002)	16
<i>Puls</i>	23
<i>Underdelingsmønstre</i>	28
SNOOP DOGG: "CAN I GET A FLICC WITCHU", R & G (RHYTHM & GANGSTA): THE MASTERPIECE (2004).....	33
<i>Forholdet figur / gest</i>	43
<i>Underdelingsmønstre</i>	49
MUSIQ (SOULCHILD): "BESTFRIEND", JUSLISEN (2002).....	50
<i>Valg av puls</i>	55
<i>Lytteopplevelse, flertydighet og taktart</i>	56
<i>Låtas videre utvikling</i>	58
<i>Skjema</i>	61
<i>En narrativ grooveutvikling</i>	63
KAPITTEL III	65
DISKUSJON AV ANALYSERT LÅTMATERIALE	65
SAMTIDIGE RYTMISKE HENDELSER MED ULIKT TILHOLD I SKJEMA	65
<i>The Roots: "Rock You", Phrenology (2002)</i>	68
"COMMON SLOW PULSE" KONTRA "COMMON FAST PULSE".....	71
TAKTART / FLERTYDIGHET.....	80
<i>Refleksjoner</i>	87
SNOOP DOGG: "FRESH PAIR OF PANTIES ON", R & G (RHYTHM & GANGSTA): THE MASTERPIECE (2004).....	89
<i>De ulike lytteopplevelsene</i>	91
<i>Taktart, underdelingsmønster og puls</i>	94
KAPITTEL IV.....	98
OPPSUMMERING.....	98
LITTERATUR	103
DISKOGRAFI.....	105
VEDLEGG.....	106

Kapittel I

Innledning

It's all I think about – still – is time and groove (Jeff Porcaro)¹

Ettersom jeg er trommeslager med erfaring fra mange band innen ulike genre og stilarter, var avgjørelsen min om å skrive en masteroppgave med emne innenfor rytmeforskning ikke en kontroversiell manøver. Gjennom hele min studietid ved Institutt for musikkvitenskap har jeg konsentrert det selvstendige arbeidet, så langt det har latt seg gjøre, rundt problemstillinger og temaer tilknyttet rytmikk og groove. Dette interessefeltet har hele tiden vært til stede på bakgrunn av mitt virke som utøvende musiker ved siden av studiet, og er således en konsekvens av denne praksisen. Dette har også gitt næring til mange av ideene og spørsmålene denne oppgaven behandler, samt mye av motivasjonen for å jobbe med stoffet. Denne bakgrunnen har trolig farget utgangspunktet, innfallsvinkelen og arbeidsmetoden i oppgaven.

Bakgrunn, avgrensning og problemstilling

Det kan, med min bakgrunn som utøvende trommeslager, kanskje være uforståelig at jeg har valgt et oppgavetema som omhandler *programmerte* groover. Da trommemaskinen ble allemannseie i studiosammenheng på slutten av 1970-/begynnelsen av 1980-tallet, ble den raskt erklært som en trussel mot trommeslagere, som fryktet at deres tid som utøvende musikere var over.

It was feared the LM-1² would put every session drummer in Los Angeles out of work and it caused many of L.A.'s top session drummers (Jeff

¹ ”Tribute to Jeff” *Twenty-One Drum Salute* (1997)

Porcaro is one example) to purchase their own drum machines and learn to program them themselves in order to stay employed.³

Peter Shapiro skriver følgende i *Turn The Beat Around*:

When the rhythm box fell into the hands of the producers [...] it became the stern taskmaster it was always designed to be – ”a regulator to tighten the pulse”, as journalist David Toop called it, and any derivation from a strictly regimented 4/4 was absolutely forbidden. (Shapiro, 2005: 91)

Dette resulterte i en estetikk blant især studiomusikere (trommeslagerne) om å låte så likt programmerte trommer som mulig. Shapiro viser til George Clinton, som ikke var videre begeistret for trenden:

For Clinton, disco was the “Placebo Syndrome”, a pale imitation of funk whose machine rhythms were fake substitute for the pleasure principle. Its sexless rhythms were denuding black music of its funk [...] (Ibid: 81)

Paul Théberge beskriver i boken *Any Sound You Can Imagine* (1997) forholdet mellom trommeslagere og trommemaskinen på følgende måte:

Take, for example, the case of drums, drummers, and drum machines. [...] The technique required to play a set of drums involves a rhythmic coordination of both mind and body, including a highly complex independence and interplay between the limbs and overall physical balance [...] The ability to play with a group of musicians also assumes that one has learned, through practice, a repertoire of rhythmic patterns appropriate to a specific style of music.

The drum machine, on the other hand, bears no resemblance to traditional drums and drumming practice. The instrument has no direct, physical sound-producing mechanism; instead, it reproduces digital recordings of a drum and/or synthesized sounds that are stored in its memory. (Théberge, 1997: 3)

Denne trenden om et metronomisk ideal gikk etter hvert noe over, da verdsettingen av en organisk groove bare en trommeslager kan få til heldigvis ikke forsvant – og trommeslageren som utøvende musiker beholdt sin plass. Bruken av programmerte trommer har imidlertid vedvart, og det er i dag vel så vanlig å programmere som å bruke ”ekte” trommer i innspillingssammenheng. Dette kan forklares med at det ofte

² LM-1 var den første trommemaskinen som hadde digitale samples av ekte trommelyder.

³ http://en.wikipedia.org/wiki/Drum_machine (lesedato 24.10.07)

er både tidsbesparende og økonomisk lønnsomt å ”gjøre det selv” fremfor å leie inn en trommeslager, men en viktig faktor er også hva slags *type* musikk man skal spille inn. Mens det for eksempel innenfor rocketradisjonen alltid har vært vanlig å bruke ”ekte” innspilte trommer, har det i mye av den kommersielle populærmusikken vært tilsvarende vanlig å programmere trommene, så lenge denne teknikken har vært tilgjengelig.

Denne oppgaven er en del av forskningsprosjektet *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*,⁴ og emnet er naturlig nok også valgt ut fra prosjektets innhold. Interessen for programmerte groover har på den annen side alltid vært til stede i mer eller mindre bevisst grad, da jeg har vokst opp med denne utviklingen. Jeg begynte i den sammenheng særlig å fatte interesse for en spesiell type programmeringsestetikk som fant sted på begynnelsen av 2000-tallet. I kjølvannet av D’Angelos suksessalbum *Voodoo* (1999) dukket det opp et antall album og produksjoner som videreførte groove-estetikken fra flere av låtene på dette albumet. I korthet går dette ut på at instrumentene i grooven ikke forholder seg til samme referansestruktur, både hva angår underdelingsmønster og puls. Dette medfører en groove uten et stabilt metrisk mønster ut fra en metronomisk tankegang, som kan medføre flertydighet både med hensyn til hvor pulsen befinner seg og hva de enkelte instrumentene adresserer av underdelingsstruktur. Dette gir en asymmetri i måten grooven fremstår på, som for et utrent øre kan fortone seg som ”utight” (upresist) eller ”sjøsyk”. Dette fenomenet har nærmest skapt en egen genre for grooveprogrammering i ettertid.⁵ Majoriteten av låtmaterialet jeg har valgt ut til analyse befinner seg innenfor denne ”genren”, men involverer for øvrig tre ulike stilarter innenfor den afroamerikanske populærmusikken.

Ved siden av fascinasjonen for denne typen programmering er det en annen viktig grunn til at jeg har valgt å fokusere på programmerte groover. Den største forskjellen

⁴ Forskningsprosjektet har til hensikt å drøfte musikkteknologiens påvirkning på rytme og sound i grooveorientert musikk, med særlig fokus på den afroamerikanske musikktradisjonen. Prosjektet styres av Anne Danielsen, og er tilknyttet Institutt ved musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

⁵ På *Voodoo* er riktignok alle instrumenter spilt og ikke programmert, men det spekuleres i om produsentene gjennom moderne studioteknologi har manipulert det innspilte materialet, da grooveene fremstår med forbløffende presis asymmetri. Dette sistnevnte betyr en gjentakende asymmetri blant instrumentene som gjøres konstant gjennom en hel låt, noe som i praksis vil være *svært* vanskelig å få til, selv med profesjonelle utøvere.

på en organisk groove og en programmert groove er de tilfeldige variasjonene en organisk groove innehar. Den menneskelige *touchen*, den lille upresisheten enhver musiker i større eller mindre grad har, er helt fraværende hos en datamaskin. Dette organiske og autentiske er noe veldig mange verdsetter høyt i musikk, og nesten like mange mener programmering gjør musikken syntetisk og kunstig. Verdiforholdet mellom organiske og programmerte groover velger jeg imidlertid å stille meg nøytral til. Jeg vil bruke programmerte groover *nettopp* fordi de *ikke* har disse små variasjonene, tilfeldighetene og upresishetene. Av den grunn fremstår de som konstante og uforandret gjennom et visst tidsforløp, gjerne en hel låt, og skaper på den måten en forutsigbarhet for lytteren. Det som gjør akkurat dette nødvendig og ikke minst interessant for problemstillingene i denne oppgaven, er at det da blir ekstra meningsfullt å studere de mikrorytmiske hendelsene. Den samme asymmetrien i grooveene repeteres takt etter takt, og de tids- og plasseringsmessige forholdene mellom de musikalske komponentene forblir uforandret. Dette gjør at det som i begynnelsen kan høres ut som en feil eller en unøyaktighet i grooven vedvarer, og viser seg å *være* grooven.

Når man lytter til denne typen groover dukker det opp en rekke utfordringer knyttet til den tradisjonelle måten å tenke puls, rytmikk, groove og timing på. For å tilnærme seg omstendighetene i disse grooveene må man derfor tenke litt ”utenfor boksen”, og åpne opp for noe utvidede alternativer hva angår rytmisk analyse. Primært vil jeg undersøke forhold knyttet til puls, underdelingsmønstre, mikrorytmikk og taktart, da dette synes som parametere det kan være hensiktsmessig å forfølge på grunnlag av det utvalgte låtmaterialet. Av dette reises noen overordnede spørsmål:

For det første:

I hvilken grad organiserer de musikalske parametrene i en groove seg rundt en puls, og er det snakk om bare én puls?

Aktuelle underproblemstillinger her er:

- Dominerer noe over noe annet i dannelsen av puls, for eksempel ut fra type instrument, sound eller andre typer musikalske parametere?
- Vil man kunne oppleve flere parallelle pulslag dersom grooven innehar parallelle rytmiske hendelser på mikroplan i det området pulsen befinner seg?

Og for det andre:

Hvordan bestemmer man underdelingsmønster dersom grooven indikerer flere og mosetningsfylte nivåer eller innehar mange slag som faller utenfor mønsteret/mønstrene?

Her er det også interessant å undersøke hvordan dette henger sammen med opplevelsen av takart og spørre:

– Kan flertydighet rundt underdelingsmønster ha noe å si for opplevelsen av taktart?

Slik det fremgår, er hovedvekten av spørsmålene konsentrert rundt pulsforhold, da dette direkte berører hvordan de ulike groovene er bygd opp og organisert. Det har også innvirkning på de øvrige parametrene, samt den estetiske opplevelsen. Problemer knyttet til puls vil derfor være et gjennomgående og tilbakevendende tema i oppgaven. Jeg vil også komme over andre spørsmål og utfordringer underveis, som diskuteres fortløpende.

Alle disse ovenstående problemstillingene er spørsmål som har dukket opp gjennom arbeidet med analysene av det utvalgte låtmaterialet. I så måte er de formulert på basis av reelle hendelser som finner sted i groovene. Låtene og groovene kan derfor sies å være selve kilden til problemstillingene. Målet med analysene er i tråd med dette å beskrive fenomener i groovene og forklare måten de fremstår på. Av dette har jeg ikke til hensikt å presentere noen løsning eller rytmisk fasit, men vise de oppdagelsene og betraktningene jeg gjør meg gjennom lytteopplevelsen.

Metode og teori

Oppgaven tar altså utgangspunkt i tre låter, og utvikles gjennom analysen av disse. Slik plasserer jeg meg innenfor en subjektivt fortolkende humanistisk analysetradisjon, hvor egne observasjoner og diskusjoner på bakgrunn av fagkompetanse gjennomsyrrer innholdet. Jeg har videre en ”bottom up”-tilnærming til materialet, i den forstand at problemstillingene ikke er utviklet med utgangspunkt i et teoretisk materiale, men i klingende musikk. Den klingende musikken, lytteopplevelsen, har vært den viktigste kilden til analysene. I forlengelsen av dette vil jeg også hevde at øret er den viktigste sansen til å analysere musikk, ikke øyet. Dette er selvsagt satt på spissen, da det selvfølgelig også er andre tilnærminger til analyse

av musikk som har verdi. Like fullt – uten klingende musikk, ingen musikkanalyse. Det meste av diskusjonsmaterialet i denne oppgaven har altså fått næring gjennom arbeid med den aktuelle musikken, og ikke av en teoretisk basis. Med dette mener jeg ikke å si at det ikke er en teoretisk substans bak arbeidet, da jeg ikke ville ha vært i stand til å reise eller drøfte problemstillingene uten en omkringliggende musikkteoretisk horisont. Mye av forkunnskapen ligger imidlertid opparbeidet gjennom involvering i faglige miljøer – både utøvende og akademiske – over tid, og vil ikke alltid komme til uttrykk i form av direkte sitater i teksten.

Jeg har valgt ut litteratur på bakgrunn av innholdet i analysene. Det jeg har funnet relevant for analysene og diskusjonene er derfor vektlagt. Av den grunn er det teoretiske materialet porsjonert ut gjennom teksten, og ikke sentrert i egne kapitler. Mye av litteraturen er hentet fra den populærmusikalske delen av musikkvitenskapen, da denne er mest matnyttig hva angår rytmeanalyse og -forskning. Betegnelsen ”mikrorytmikk” var for eksempel ikke å finne i registeret i boken *Music Notation in the Twentieth Century* (Stone, 1980) som primært tar for seg notasjon innenfor kunstmusikk. Litteraturen innenfor rytmeforskning berører også etnomusikologi og folkemusikk. Jeg vil også bruke noe litteratur av Albert S. Bregman, som tilhører psykologi- og kognisjonsfeltet i musikkvitenskapen.

Det utvalgte låtmaterialet inneholder svært mye auditiv informasjon på mikronivå. Dette har gjort det nødvendig å senke tempoet i låtene, for å klare å høre de rytmiske nyansene og dechiffrere hva som foregår. Låtene er derfor behandlet i et sequencerprogram,⁶ hvor de er strukket ut i tid (time-stretched). Tempoforandringen har imidlertid ikke påvirket låtenes frekvensområde, da senkingen er gjort digitalt. Analyseringen er således gjort med disse behandlede versjonene og med originalversjonene, altså utelukkende på grunnlag av et auditivt materiale uten hjelp av for eksempel grafiske fremstillinger av låtene.

Philip Tagg presenterer i sitt kapittel ”Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice” i antologien *Reading Pop* (2000), som en del av en hermeneutisk-semiologisk metode til musikkanalyse, en *sjekkliste for musikalske*

⁶ Programmet jeg har brukt er Cubase 3.

uttrykksparametere. Denne inneholder følgende syv punkter (jeg har valgt kun å benevne overskriftene til hvert punkt):

1. *Aspects of Time*
2. *Melodic aspects*
3. *Orchestration aspects*
4. *Aspects of tonality and texture*
5. *Dynamic aspects*
6. *Acoustical aspects*
7. *Electromusical and mechanical aspects*

Slik jeg har valgt å gjennomføre mine analyser fokuserer jeg primært på det første punktet, *Aspects of Time*. Dette punktet inneholder parametrene puls, tempo, taktart, periodisitet, rytmisk tekstur og motiver. Tagg skriver følgende om bruken av sjekklisten:

This list does not need to be applied slavishly. It is merely a way of checking that no important parameter of musical expression is overlooked in analysis and can be of help in determining the processual structure of the AO.⁷ (Ibid: 83)

Jeg vil bevisst overse en rekke parametere i analysene, da det rett og slett ikke vil være plass eller anledning til å ta hensyn til alt som skjer i låtene. Det vil heller ikke være nødvendig, eller behov for, å innlemme andre elementer enn de som angår de rytmiske og metriske forholdene i låta, sett ut fra oppgavens problemstilling(er). Jeg vil likevel ikke kunne unngå å berøre noen av de andre punktene i listen til Tagg, men det vil først og fremst være der det er nødvendig av hensyn til punkt 1.

Begrepsavklaring

Jeg kommer til å bruke noen begreper til dels hyppig underveis, og for å klargjøre det semantiske innholdet i teksten vil jeg beskrive hvilken betydning jeg legger i disse begrepene. Jeg har ikke til hensikt å bringe begrepene på bane til en teoretisk analyse

⁷ AO = analysis object (Ibid: 80)

og diskusjon, men opplyse om hvordan jeg kommer til å bruke dem ut fra hva som er hensiktsmessig for oppgavens innhold.

Det begrepet som sannsynligvis forekommer oftest, som allerede er mye brukt, er ”groove”. Vi har ingen god norsk oversettelse av meningsinnholdet slik det benyttes i musikkssammenheng, så jeg vil benytte meg av den engelske termen.⁸ Meningsinnholdet i begrepet har likevel etter hvert fått en betydning også for nordmenn, men jeg velger som sagt ikke å diskutere det videre, da det fort kan ende opp utenfor oppgavens rammer. Slik begrepet fremstår for meg, og slik jeg kommer til å benytte det i oppgaven, innbefatter det alle elementer i musikken som bidrar til en rytmisk substans. Det betyr at det i utgangspunktet ikke er forbeholdt noen instrumentgrupper, slik at en vokalist, cellist eller trombonist kan være en like viktig del av grooven som en trommeslager, bassist eller gitarist. Dette avhenger av den musikalske konteksten og/eller komposisjonen. Med andre ord ekskluderes ingen fra å kunne være en del av grooven, det er *måten* det spilles på som vil være avgjørende. I det henseende er det en forutsetning at det musikalske bidraget er av en viss *perkussiv* art. Ofte kan dette innebære at ansats/anslag er tydelig definert, noe som gjør at det rytmiske ved instrumentet er lettere hørbart.

En vanlig oppfatning blant musikere er at en groove er rytmisk, rytme satt i system. Jeg vil la den diskusjonen ligge, men slutter meg til at det i hvert fall er en del av sannheten. ”Rytme” er uansett en term som ligger begrepet groove nær. En enkel og pedagogisk forklaring på hva rytme er, myntet på nybegynnere innenfor musikk, finnes å lese i læreboken *Search & Reflect* av John Stevens:

The two basic elements of rhythm are “beats” and “spaces” (silences). The smallest, most basic rhythmic units consist of: BEAT SPACE BEAT One beat on its own is not a rhythmic unit, because it does not produce a pulse – we cannot distinguish a “tempo” from it. The length of space between the two beats determines the “tempo”, which is the speed at which the beat goes by. The spaces are therefore as vital to rhythm as the beats are, since only by keeping the spaces between beats constant can you produce an even tempo. (Stevens, mangler årstall: 8)

⁸ Direkte oversatt fra engelsk er en av termens betydninger ”spor” (*Engelsk-norsk ordbok*, Kunnskapsforlaget (1991)).

Dette er en svært grunnleggende forklaring, men kan likevel minne en på hva som ligger til grunn før man starter en rytmisk analyse. Finn Benestad definerer i *Musikklære* en rytme som "[...] en ordnet rekke av skiftende impulser".⁹ En rytme behøver imidlertid ikke skape eller være en del av et jevnt tempo slik som beskrevet av Stevens, noe jeg vil komme tilbake til senere. Jeg vil også benytte meg av noen begreper direkte knyttet til rytmikk og groove, som omhandler mer spesifikke relasjoner i musikken:

Multilineær rytmisk organisering (*multilinear rhythm*¹⁰):

Dette begrepet er hentet fra Anne Danielsens bok *Presence and Pleasure* (2006), men Danielsen har tatt det fra Nketias bok *The Music of Africa* (1974). Danielsen legger følgende innhold i begrepet:

The basic unit of the groove can be made up of different rhythmic figures, and the basic pattern of rhythm might be described as a stable of separate figures played on top of each other, or perhaps in parallel. Nketia refers to this layered musical texture as *multilinear rhythm*. (Danielsen, 2006: 44)

Sammensetningen av alle de rytmiske lagene i grooven danner altså den multilineære rytmiske organiseringen. En annen betegnelse på dette er "den rytmiske veven".

Grunnenhet (*basic unit*¹¹):

Denne viser til hvor mange takter grooven består av. Normalt spiller alle instrumentene et fast mønster som gjentas i regulære perioder. I funk-musikk, som Danielsen har studert, er disse periodene av varighet på en til to takter. I musikk eksempene jeg vil ta for meg kan perioden imidlertid være opptil fire takter.

Tetthetsreferent (*density referent*¹²):

Det rytmiske laget med høyest oppløsning, det vil si det som indikerer raskest noteverdier (uten nødvendigvis å spille *alle* disse notene), definerer tettheten i grooven. Dette er ofte identisk med underdelingsmønstrer, men behøver ikke være det.

⁹ Finn Benestad og Tano A/S (1998: 46)

¹⁰ (Danielsen, 2006: 44)

¹¹ (Ibid: 43)

¹² (Ibid: 44)

Isokron puls (*isochronous pulse*):

Begrepet brukes av blant annet Justin London, som benytter det i artikkelen ”Cognitive Constraints on Metric Systems: Some Observations and Hypotheses” (London 2002):

Figure 2a is a familiar melody, “Frère Jacques,” made up of an isochronous series of tones at a moderate tempo. Each note articulates the pulse or tactus, and the melodic patterning makes the organization of each four-beat measure quite clear. (London, 2002: 532)

Den praktiske bruken er altså å vise til en jevn, metrisk puls. En annen henvisning til meningsinnholdet er ”klokkepuls”.

Interonset Interval (IOI):

IOI er en vanlig brukt forkortelse for avstanden mellom to rytmiske hendelser målt fra ansats til ansats. Det eksisterer ingen norsk oversettelse av begrepet, så jeg forholder meg til den engelske termen. Jeg vil særlig benytte begrepet i forekomster av jevn avstand mellom slag.

Veiledning til notevedleggene:

Notene er skrevet inn med plassering av slagene i deres forhold til det jeg benevner som grunnpulsen i hver låt. Da mye av fokuset i denne oppgaven ligger på det mikrorytmiske, benytter jeg et pilsystem som graderer slagenes avvik fra notens plassering i takten. For tidlige anslag indikeres med pil som peker mot venstre, for sene anslag indikeres med pil som peker mot høyre. Pil i parentes betyr liten forskyvning, enkel pil betyr moderat forskyvning og to piler betyr kraftig forskyvning. Dette vil likevel ikke være en presis nok representasjon av forskyvningene, men det gir et bilde og inntrykk av groove og deres kompleksitet. Jeg har valgt å kun fokusere på de ulike slagenes *plassering* i takten, og ikke på deres varighet. Det betyr at en note kan være notert som for eksempel en fjerdedel, men ha varighet på kun en sekstendedel. Årsaken til at jeg har gjort det på denne måten er for å unngå for mange tegn i notebildet, da jeg ønsker å tydeliggjøre de rytmiske forholdene i groove. Tonehøyder på de melodiske instrumentene og øvrig dynamiske tegn er også utelatt av samme årsak. I de noteeksemplene som kun er

trommesettgroover har jeg utelatt en del pauser i hvert enkelt instrument. Dette er også for å gi et renere notebilde, og er adekvat med konvensjonell trommenotasjon hvor figurene leses i sammenheng med hverandre.

Oppgavens gang

Kapittel II inneholder rytmisk analyse av tre utvalgte låter av artistene Brandy, Snoop Dogg og Musiq (Soulchild). Før analysen vil jeg gi en kort innføring i artistenes plassering i musikkhistorien. Analysene bringer frem noen fenomener og problemområder jeg vil diskutere videre i kapittel III. Diskusjonene i dette kapitlet tar hovedsaklig for seg forholdet mellom samtidige rytmiske hendelser med ulikt tilhold i skjema, problemer knyttet til valg av puls og opplevelse av gjenstridigheter i underdelingsmønstret, og hva flertydighet og ambivalens i underdelingsmønstret kan ha å si for opplevelsen av taktart. Til slutt i kapittel III vil jeg ta for meg noen av temaene fra diskusjonsdelen og belyse dem gjennom et nytt låteksempel. Dette setter særlig fokus på hvordan de auditive fortolkningsmulighetene avgjør opplevelsen av grooven. Kapittel IV vil være en oppsummering av oppgavens analyser, sentrale problemstillinger og diskusjonstemaer, samt et utdrag observasjoner av tendenser og kjennetegn i låtene.

Kapittel II

Analyser av utvalgt låtmateriale

It's the little discrepancies between hands and feet within a jazz drummer's beat, between bass and drums, between rhythm section and soloists, that create the groove and invite us to participate. (Keil, 2005: 98)

Artistbiografi

Før jeg går i gang med analysene vil jeg gi en veldig kort presentasjon av hver artist og deres plassering i musikkhistorien. Alle artistene kan sies å befinne seg i forlengelsen av Rhythm & Blues-tradisjonen, da all moderne afroamerikansk populærmusikk har sterke røtter i denne historien. De har imidlertid hvert sitt musikalske ståsted, og er således representanter for ulike stilretninger innenfor Rhythm & Blues. Jeg vil ikke gå dypere inn den bakenforliggende historikken til hver stilretning, da jeg ikke finner det relevant for oppgavens del.¹³

Brandy (født 1979) er en amerikansk artist oppvokst i Carson, California, som har hatt en karriere gående både innen musikk og tv/film siden begynnelsen av 1990-tallet. Av de tre artistene jeg skal presentere er hun den med mest kommersielt tilsnitt i popøyemed. Hun plasserer seg derfor med føttene i både pop- og kontemporær R&B-genrene. Hun har hittil gitt ut fire album,¹⁴ hvor låta jeg skal ta for meg, "What About Us?", er første singel fra hennes tredje album, *Full Moon* (2002). Både singelen og albumet hadde forholdsvis stor internasjonal suksess.

¹³ Informasjon om artistenes biografier er hentet fra nettstedene www.allmusic.com og www.wikipedia.org (lesedato: 24.10.2007).

¹⁴ Foruten et "Best Of"-album.

Snoop Dogg (født 1972) er en amerikansk artist oppvokst i Long Beach, California, som befinner seg i rap-genren. Han albumdebuterte i 1993 og hadde stor suksess, og har siden beholdt sin plass som en av de aller største rap/hip-hop-artistene i verden. Han har gitt ut og medvirket på en rekke album, hvorav låta jeg skal analysere i dette kapitlet, "Can I Get A Flicc Witchu", er tatt fra *R & G (Rhythm & Gangsta): The Masterpiece* (2004). Albumet var en relativt stor suksess kommersielt. Snoop Dogg er for øvrig fetteren til Brandy.

Musiq (Soulchild) (født 1977) er en amerikansk artist, oppvokst i Philadelphia, som plasserer seg i neo-soul-genren. Han er den av artistene med minst kommersiell suksess, men like fullt en respektert vokalist og artist. Av totalt fire utgitte album er låta jeg skal analysere, "bestfriend", tatt fra det andre albumet, *Juslisen* (2002).

De tre låtene, som alle er laget etter årtusenskiftet, er på hver sin måte gode eksempler på en type mikrorytmikk som allerede nå må kunne sies å stå fram som et slående trekk ved utviklingen av den afroamerikanske populærmusikken den senere tiden.

I den forestående analysen vil jeg gå nærmere inn i de rytmiske forholdene i disse låtene, hvor fokuset vil ligge på hvor pulsen(e) befinner seg og hva som definerer denne (disse), hva slags underdelingsmønster instrumentene synes å følge og hvordan dette påvirker opplevelsen av pulsen og grooven, og i hvilken grad de ulike instrumentene er medvirkende til å stabilisere/destabilisere grooven. Jeg vil gjennomgående i analysene ha et perspektiv der lytteopplevelsen er det sentrale.

Brandy: "What About Us?" Full Moon (2002)

Låta har et relativt komplekst lydbilde rytmisk sett. Dette kommer av at den er preget av en forholdsvis tettpakket multilineær rytmisk organisering. I tillegg kan grooven oppleves som rytmisk "ustabil", i det minste ved de første gangers gjennomlytting. Jeg vil se på hva det er som gjør at grooven oppleves som mer kompleks enn hva som kanskje er vanlig i denne genren. Jeg vil også finne ut av hva det er som gjør at grooven fortone seg som ustabil rytmisk sett, og forsøke å lokalisere pulsen. Låtas

grunnenhet er på to takter. Jeg vil ta for meg første vers, prerefrenget, refrenget og postrefrenget av låta. Notebildet viser takt 5 og 6 av verset.

Skarptromme:

Som et utgangspunkt for analysen vedrørende organisering av grooven velger jeg å bruke skarptrommen som det elementet som definerer pulsen, og begynner derfor med å se på denne. Skarptrommen ligger langt fremme i lydbildet, og har en distinkt, tydelig og hard klang. Med unntak av noen små stopper/breaks spiller den hver eneste toer og firer i den utvalgte sekvensen av låta. Disse slagene har lik avstand til hverandre og gir derfor et fast holdepunkt i den ellers noe spastiske grooven. Dette medfører at man med stor sannsynlighet følger skarptrommen, og plasserer de andre lydelementene i tid basert på pulsen denne skaper. Under prerefrenget og refrenget dobles skarptrommen av et handclap, men dette påvirker ikke opplevelsen i nevneverdig grad.

Hi-hat:

Hi-hatfiguren er i nokså liten grad med på å definere hvor pulsen er i forhold til hva som er vanlig. Dette kommer hovedsaklig av to forhold. Det ene er at den spiller forholdsvis få slag til å være hi-hat i konvensjonell forstand. Det er normalt å bruke hi-haten som referanse for hvor pulsen er når man lytter til en groove, da denne gjerne er den komponenten i grooven som har høyest tetthet (spiller flest underdelinger). I denne låta spiller hi-haten kun ni slag i løpet av grunnenheten (to takter), noe som er relativt lite. Det andre forholdet er plasseringen av disse ni slagene. Det ligger et slag på hver ener og treer i takten, som faller med identisk avstand til skarptrommens to og fire. Disse utgjør dermed en stabil fjerdedelspuls til sammen. Men like før hvert skarptrommeslag ligger det også et hi-hatslag, som forstyrrer denne fjerdedelspuls. Disse slagene faller med omtrent en trettitodelsnote foran hver toer og firer, og skaper ubalanse og motstand til fjerdedelspuls som forsøkes etablert. De er imidlertid notert som for tidlige fjerdedeler på toeren og fireren, da jeg mener de har funksjon som dette.

Woodblock:

De samme for tidlige fjerdedelene finner vi også hver ener og treer i takten, på nøyaktig samme sted som beskrevet over i forhold til fjerdedelspuls til

skarptrommen. Her spilles de av noe som minner om en woodblock, bare spinklere i klangen. Denne får dermed en lydkvalitet som nærmer seg hi-hat, og oppnår samme funksjon. Plasseringen av slagene utfyller rekken av slag på (omtrent) trettitodelen¹⁵ foran fjerdedelene i takten, og skaper dermed en parallell puls til den allerede oppnevnte pulsen (dette kommer jeg tilbake til).

Basstromme:

Basstrommen spiller kontinuerlig fjerdedeler, som skaper en viss tyngde i grooven, dog uten helt å gi fotfeste. Grunnen til det er at alle slagene faller ørlite foran fjerdedelspulsen hi-haten og skarptrommen ligger på. Avstanden mellom disse slagene er marginal, og ikke så stor at det går an å skille slagene fra hverandre i tid. Hi-hat/skarptrommeslaget starter til en hver tid før lyden av basstrommen har gitt seg. På denne måten blir hver fjerdedel bredere (større i tid) og tar mer plass i grooven. Opplevelsen av dette er at hver fjerdedel angripes av basstrommen, som sparker i gang hvert hi-hat/skarptrommeslag. Dette skaper en groove som er frempå og aldri i ro, men hele tiden jobber seg videre uten å se seg tilbake.

Cabasa:

I toppen av lydbildet litt alene finner vi en svært aktiv cabasa som i stor grad er med på å skape det urolige rytmiske lydbildet. Denne ligger konstant på en figur hvor hver andre trettitodel i en gruppering av fire trettitodelsnoter spilles (kun note nummer to av fire spilles). Dette må sies å være en uvanlig rytmikk, som skaper svært lite stabilitet til en groove i dette tempoet (fjerdedel = 93 bpm). Det som lenker den til den øvrige rytmikken i dette tilfellet er avstanden til nærmeste fjerdedel. Vi finner dette igjen i hi-hat/woodblock-slagene som ligger på trettitodelen foran hver fjerdedel. Cabasaslagene er en speilvending av disse slagene, der de faller på trettitodelen etter hver fjerdedel.¹⁶ (Dette siste må ikke forstås som fjerdedelens varighet, men dens plassering. Se notebildet for nøyaktig forklaring.) For halvparten (annethvert) av cabasaslagene gjelder dette riktignok for trettitodelen etter hver åttendedel som ligger mellom fjerdedelene (hver ”òg”), men prinsippet er det samme.

¹⁵ Jeg vil omtale dette som trettitodeler fra nå for enkelhets skyld.

¹⁶ Cabasaen er, i motsetning til de nevnte hi-hat/woodblock-slagene, notert som trettitodeler, da de ut fra lytteopplevelsen fortoner seg som det og ikke som forsinkede fjerdedeler.

Synthbass:

Låta består ut over den presenterte trommegrooven utelukkende av synther og vokal. Jeg vil først presentere de ulike synthene. Synthbassen spiller et totakters riff bygd opp av hovedsaklig ”korte” fjerdedeler som faller sammen med basstrommeslagene, men med en minimal forsinkelse. Ut over disse ligger det en åttendedelsnote på firerens ”øg”, som er svært bakpå. Denne trekker mot en triolfølelse av åttendedelen, og bidrar til et øyeblikks følelse av at hele grooven er shuffla (sektendedelstriolbasert). I annenhver takt kommer det også en tone på treerens ”øg”, men denne treffer rett på pulsens underdeling. Synthbassen er imidlertid det eneste instrumentet i tillegg til basstrommen som beveger seg i nedre del av frekvensområdet, og blir på den måten en avgrenset, tydelig og viktig del av grooven og hele lydbildet, og legges godt merke til.

”Kvekkessynth”:

I mangel av et bedre navn er betegnelsen ”kvekk” illustrerende for lyden av denne synthen. Den spiller fra begynnelsen av låta og ligger uavbrutt gjennom hele sekvensen, med unntak av stopp før refrenget. Den spiller en totakters figur av enkeltstående toner, og fungerer i større grad som et rytmisk enn et melodisk element. Synthen blir for øvrig vanskelig å høre under refrenget ettersom lydbildet tettes til her. Alle tonene treffer på trettitodelen etter henholdsvis enerens og treerens ”øg”, sammen med cabasaen som også ligger (blant annet) der. Selv om tonene rent teoretisk faller akkurat på det stedet, kan lytteropplevelsen være en litt annen. Det at tonene er frittstående gjør at man plasserer dem ut fra det andre som skjer rundt. Som jeg har vært inne på, drar mange av tonene fra de andre to synthene i en retning av shuffla underdeling. Dette påvirker opplevelsen av denne synthen, og man drar tonene auditivt til den nærmeste sektendedelstriolunderdelingen slik at tonene passer inn i et shuffla underdelingsmønster. Dette føles mye mer naturlig for øret enn den faktiske trettitodelen anslaget av tonen ligger på.

Melodisk/tematisk synth:

Denne er en av flere synther som beveger seg i mellomtonesjiktet, hvilket gjør at de kan være vanskelig å skille fra hverandre. For å gjøre jobben lettere for leseren kan jeg opplyse om at denne jeg kaller melodisk/tematisk synth begynner å spille i takt tre i introen. Den fortsetter uavbrutt med sitt totakters tema gjennom hele den utvalgte

sekvensen, med unntak av stopp siste takt før refrenget. Temaet består av sekstendedelsrytmikk sentrert rundt hver fjerdedel med for det meste svært forsinkede noter i forhold til pulsen. Noen av tonene går i en retning av at underdelingen er shuffla. Andre er så forsinket at de går forbi det igjen og havner på trettitodelen etter (jamfør hi-hat, woodblock og cabasaunderdelingen).¹⁷ Dette skaper følgelig bevegelse i grooven. Det forholdet at tonene internt treffer på ulike underdelingsmønstre skaper ustabilitet. Når det i tillegg er samme lydkilde som opptrer med så store variasjoner på så kort tid, svekkes stabiliteten ytterligere.

Orgel:

På verset kommer det en orgellignende synth inn og spiller på hver ”øg”, bortsett fra på toeren, der den treffer på slaget. Alle tonene er korte og staccato, og faller forsinket i forhold til skarptrommepulsen. Òg-ene nærmer seg følgelig den påfølgende åttendedelstriolen, og støtter den svingte følelsen de to allerede presenterte synthene skaper. På grunn av de perkussive anslagene og plasseringen av disse i takten fungerer orgelet først og fremst som et rytmisk element i låta, men det bidrar også harmonisk. De to første tonene i riffet (enerens ”øg” pluss toeren) underbygger vokalen som ligger på den samme rytmikken her, og tonene befinner seg henholdsvis en liten ters og en kvint over vokaltone. Dette gir en noe mer definert akkordfølelse akkurat her enn i resten av takten.

Staccatosynth:

Denne inntreffer i takt 5 av verset, og har en perkussiv funksjon. Lydkvaliteten er ikke så ulik den melodisk/tematiske synthen. Staccatosynthen spiller et mønster med sekstendedelsunderdeling, og spiller under verset og prerefrenget. Underdelingen på sekstendedelene følger tendensen fra de øvrige synthene; den varierer. Flere av tonene trekker mot en shuffla underdeling, men her faller også mange toner som rene forsinkelser på fjerdedelspulsen og støtter det ustabile.

Vokalsynth:

Under prerefrenget og refrenget ligger en portamentosynth som vekselvis dobler og komplimenterer vokalkorstemmen. På grunn av portamento-effekten blir denne

¹⁷ Dette ”fenomenet” diskuteres senere i analysen.

synthen svært lite rytmisk, og fungerer først og fremst som et melodisk/harmonisk element. Likevel gjør dens lydegenskaper at rytmikken i korstemmen forsterkes, da den skarpe og distinkte tonen setter en spiss på vokalklangen, og dermed fremhever denne.

Strykere:

På refrenget ligger, i tillegg til ”vokalsynthen”, en strykepad som også doubler vokalkoringen. Denne paden spiller bare annenhver takt, og har kun funksjon som en harmonisk plattform for vokalen. Tonene strykepaden spiller er for øvrig de samme som orgelet spiller på verset, og gir derfor et slags gjenkjennelsesmoment fra tidligere i låta. Da det skjer svært lite harmonisk gjennom låta, blir de tonene og akkordene som spilles desto viktigere og får større funksjon enn hvis det hadde vært hyppige akkordskifter. Jeg vil ikke gå nærmere inn på dette, da det strekker seg utenfor oppgavens kjerneområder.

Harpe:

I postrefrenget ligger en syntetisk harpe på hver ener og toer i takten, med henholdsvis to brutte akkorder utformet som sekstendedelstrioler. Disse har liten rytmisk funksjon, da de er klanglagt på en slik måte at tonene forsvinner inn i hverandre. På denne måten fungerer akkordene kun som et harmonisk og dels melodisk motiv.

Vokal, vers/prerefrenget:

Brandy synger, melodisk og rytmisk, samme strofe gjennom hele verset (med unntak av en ekstra note i takt 3 av verset). Strofen starter som en opptakt fra treeren til takt en i verset, og varer i fire fjerdedeler derfra (altså lengden av en takt til sammen). Rytmikken er fundert rundt sekstendedeler, og ordene synges svært uttalt og tydelig – på verset også atskilt fra hverandre. Bortsett fra den andre noten i strofen er samtlige noter plassert godt bakpå i forhold til skarptrommepulsen. På lik linje med den melodisk/tematiske synthen ligger flere av notene på en shuffla underdeling, mens andre treffer med en trettitodels forsinkelse i forhold til sekstendedelsunderdelingen. Under prerefrenget kommer en korstemme noe forsinket inn på hver ener og toer i takten, hvorpå leadvokalen kun synger de fire første notene av strofen fra verset (altså over treeren og fireren i hver takt). Rytmikken og fraseringen fra verset ivaretas her.

Med unntak av noen svært små variasjoner ser vi at utformingen og fraseringen av hver vokalstrofe faktisk holder seg helt lik gjennom både verset og prerefrenget. Dette gjør at det skapes en repeterende rytmikk. Med en vokalmelodi som synges og fraseres såpass rytmisk, og kun beveger seg over fire toner, opptrer vokalen som et rytmisk vel så mye som et melodisk komponent i låta.

Vokal, refreng:

På samme måte som under prerefrenget er det i refrenget et spørsmål/svar-forhold mellom koring og leadvokal. Koringen synger "what about, all about" gjennom hele refrenget, og skaper med dette et riff som blir hooklinen i låta. Leadvokalen følger praktisk talt opp hver av disse strofene ved å fullføre spørsmålet koret stiller. Rytmikken hos både kor og lead er sekstendedelsbasert, og underdelingen faller ørlite bak skarptrommepulsen. På tross av dette oppleves vokalen på refrenget som nokså stabil, og skaper i noen grad en fasthet og et driv som ikke har vært der tidligere i låta. I postrefrenget forsvinner koringen, og leadvokalen tar over deres rolle som oppfordrer til spørsmål. En mannstemme (personen Brandy synger til og som teksten handler om, her sunget/rappet av Rodney Jerkins, som har produsert låta) tar over rollen leadvokalen hadde på refrenget, og svarer/følger opp Brandy her. Rytmikken forandrer seg noe, men fraseringen og plasseringen av notene holder seg på samme måte som på refrenget, i noen grad bak pulsen.

Øvrig vokal/effekter:

Fra og med verset og gjennom hele sekvensen finner vi hver takt en enkeltstående tone som høres ut som et litt slapt laserpistolskudd. Denne er sunget av en mannlig stemme i falsett. Tonen faller litt for tidlig på toerens andre sekstendedel, og ligger således svært tett til cabasaslaget rett etter toeren. Men tonen er ikke særlig present i lydbildet, og befinner seg langt unna cabasaen i lydkvalitet, så man får ikke følelsen av at de to spiller på lag. Lasertonen blander seg mer med de øvrige rytmiske hendelsene i grooven, og forsvinner litt i mengden av synther og øvrig vokal.

Det ligger også en mannlig korstemme i falsett under hele refrenget/postrefrenget. Denne synger et ostinat bestående kun av stacatto "a"-er på samme tone hele tiden. Ostinatet er på en takt, og er rytmisk sentrert rundt annenhver åttendedel (òg-ene), med et sekstendedelsforløp mellom toerens "òg" og fireren. Alle tonene faller med

jevne interonset-intervaller (IOI) i forhold til skarptrommepulsen, med unntak av den siste av sekstendedelene, som er så sterkt forsinket at den nærmer seg den påfølgende trettitodelen (et fenomen vi har sett andre steder i grooven). Stemmen ligger i samme frekvensområde som mye av det øvrige instrumentariet, og er følgelig til dels gjemt i lydbildet. Kvaliteten på lyden er av en type som gjør at den like gjerne høres ut som en synth. Dette forsterkes ved at den ligger på samme note (tonalt) som staccatosynthen, og blander seg med denne på refrenget. Her er det vanskelig å skille de to fra hverandre, og særlig synthen forsvinner litt i den øvrige lydmassen. Korstemmen tar da på mange måter over og viderefører rollen staccatosynthen hadde på verset/prerefrenget. Rytmikken er riktignok noe annerledes og mindre hektisk, men på den annen side er tonene i vokalen mer distinkte enn hos synthen, og trenger bedre igjennom. Vokalstemmen er også litt sterkere rent dynamisk. Totalt sett registrerer man ikke at det er et nytt element som kommer til på refrenget, da funksjonen til staccatosynthen ivaretas. Korstemmen får da også en funksjon som et rytmisk element, fordi den ligger på samme tone hele tiden og synges staccato.

Puls

Jeg vil starte utdypningen av analysen med å se på pulsforekomster i låta, og dannelsen av disse. Jeg valgte innledningsvis at skarptrommen er det instrumentet som danner grunnpulsen i låta, for å ha et utgangspunkt for plassering av de øvrige instrumentene i analysen. Som jeg etter hvert kom inn på, har den konkurranse av hi-hat og woodblock. Disse skaper en parallell pulsplassering trettitodelen før den valgte fjerdedelpulsen. I tillegg til denne konkurrerende pulsen tar vokalen ganske stor oppmerksomhet i rytmisk henseende. Leadvokalen på verset/prerefrenget samt korstemmen på prerefrenget ligger konsekvent noe bakpå i forhold til skarptrommepulsen, noe som gir en tredje mulighet for pulsdannelse. Totalt åpner dette for en diskusjon av bestemmelse og definisjon av puls i låta, da skarptrommen åpenbart ikke er den eneste muligheten for pulsdannelse. En naturlig innfallsvinkel er hvorvidt man kan snakke om eksistensen av tre parallelle pulser, eller om det er mer riktig å avgrense det til én puls med utvidet lokalisering og omfang i tid. Denne siste

varianten gir mulighet for en puls uten et tydelig tyngdepunkt, med fravær av et bestemt anslag. Jeg starter med å gå dypere inn i det første alternativet med tre pulser.

Skartrommen er, som nevnt tidligere, det instrumentet som er ”best egnet” som representant for hvor pulsen befinner seg. Hovedårsakene til dette er repetisjon, plassering, dynamikk/volum og sound/lydkvalitet. Den spiller, med unntak av få stopper/breaks, hver eneste toer og firer, og disse slagene har jevn avstand til hverandre. Dette gjør at skartrommen fortoner seg som svært stabil, og skaper en slags forutsigbarhet for lytteren. Den spiller riktignok bare annenhver fjerdedel i tempo fjerdedel = 93 bpm, som tilsvarer ett slag cirka hvert halvannet sekund, men dette er tilstrekkelig for dannelsen av pulsfølelse.¹⁸ Dessuten ligger hi-haten med samme mikrorytmiske plassering som skartrommen på eneren og treeren i hver takt, noe som kompletterer skartrommens markering av fjerdedelspulsene på to og fire.¹⁹ Selve lyden på skartrommen er av en slik karakter at den legges godt merke til. I tillegg til seidelyden som gir skartrommen den karakteristiske *skarpe* lyden, er den doblet med noe som høres ut som et slag på en metallgjenstand à la en hammer mot en ambolt. Kombinasjonen av disse to lydene gir en svært distinkt, hard, gjennomtrengende skartrommesound, som lett bryter gjennom det øvrige lydbildet. I tillegg til soundet i trommen er volumet på slagene en viktig faktor for at de legges så godt merke til. I forhold til for eksempel basstrommen, som normalt kan være en kilde til pulsdannelse, er skartrommen til dels overrepresentert i lydbildet relativt sett, noe som gjør den mer present og gir den mer oppmerksomhet.

Den mest åpenbare pulskonkurrenten til skartrommen er hi-hat- og woodblockslagene trettitodelen før fjerdedelspulsene. Disse er akkurat like presise og faller med nøyaktig samme IOI mellom slagene som fjerdedelspulsslagene gjør, og er dermed en like stabil kilde til puls som skartrommen. Kvaliteten på lydene er også relevante i denne sammenheng. Både hi-haten og woodblocken er svært perkussive, distinkte og spisse i lyden, og ligger høyt i frekvens. Dynamisk er ikke slagene like

¹⁸ Justin London skriver i artikkelen “Cognitive Constraints On Metric Systems: Some Observations and Hypotheses”: “[...] if 2 seconds seems to be the limit for hearing successive events as temporally connected outside a metric hierarchy, then it makes sense that the absolute value for a measure might be from about 4-6 seconds [...]” (London, 2002: 537).

¹⁹ Det er riktignok ulik lyd i hi-haten og skartrommen, noe som gjør at man ikke umiddelbart kobler de to sammen, men den jevne plasseringen av slagene vil likevel gi en underbevisst følelse av stabilitet.

sterke som skarptrommeslagene, og de tar følgelig ikke like mye oppmerksomhet. Men kombinasjonen av den rytmiske plasseringen i takten sammen med plasseringen i lydbildet, gjør at slagene likevel tydelig står for seg selv.

Den tredje forekomsten av en individuell puls dannes av vokalen. Leadvokalen på verset/prerefrengnet samt korstemmen på prerefrengnet ligger konsekvent bakpå i forhold til skarptrommepulsen, og skaper med dette en egen puls den følger. Denne pulsen er ikke like tydelig som de to foregående, da den ikke støttes av noen distinkte perkussive lyder. Det gjør at den blir vanskeligere å følge like presist som de andre to. Likevel er det relevant å snakke om en puls som skapes av vokalen. Denne påstanden støttes særlig i verset, i hver strofeavslutning. Vokalen starter hver strofe på treeren i hver takt, og avslutter den på toeren i neste. Hver av disse avslutningene faller en trettitodel etter skarptrommen, og er såpass betonte at de skaper et tyngdepunkt i grooven akkurat her. Dermed utvides hele nedslagsfeltet av hver toer, og rokker ved skarptrommens puls. Denne forsinkelsen påvirker opplevelsen av alle vokalstrofene, og trekker stavelsene i noen grad bakover i grooven mot denne pulsen. Det er ikke sikkert et forsinket slag kun hver toer er nok til å skape en helt egen, vedvarende puls som vil styre hele grooven i sin retning, men følelsen dette gir er stor nok til at det påvirker og berører den øvrige grooven og rytmikken.

Et aspekt som er avgjørende for hvor du som lytter plasserer pulsen er lytterposisjonen. En aktiv lytter vil kunne forandre plasseringen av pulsen underveis i lyttingen, alt etter hva hun/han lytter til. For denne låtas vedkommende vil man kunne veksle mellom de tre pulsene ut fra hvor i musikken man fokuserer. Ved å lytte til vokalen, som mange gjør, blir man med på pulsen denne skaper, og organiserer resten av musikken ut fra denne. Hele grooven vil da fortone seg som frempå og tidlig, og oppleves hakkete. Ved å fokusere på hi-haten og woodblocken blir det vanskelig å konsentrere seg om vokalen, da rytmikken den synger kommer såpass lenge etterpå i forhold. Ved å bruke skarptrommen som puls organiserer de andre elementene seg rundt denne på begge sider, og man får en følelse av å befinne seg midt i grooven, med ustabiliteter som drar og skyver i grooven på alle kanter. En aktiv lytterposisjon i denne låta er med andre ord en noe slitsom affære, men likevel veldig interessant og morsom.

En forestilt passiv lytterposisjon vil trolig gi en mer diffus opplevelse av pulsen. Med passiv lytterposisjon mener jeg at man ikke bevisst tenker over hvor pulsen er, men lar grooven bestemme hvordan kroppen reagerer. En slik situasjon kan oppstå idet man blir presentert for låta ”uten egen vilje”, ved at den for eksempel spilles på radioen man lytter til eller blir spilt på en fest man er til stede ved. Denne ubevisstheten gjør at man vil gynte med ved hvert tyngdepunkt i grooven. Pulsen kan forandre seg etter hvor i låta man befinner seg (i tid), ut fra hva som er mest present i lydbildet og grooven. Dersom man ubevisst lytter til vokalen vil man underveis også skifte puls fra vers til refreng, da vokalen i stor grad legger seg på skarptrommepulsen på refrenget. I overgangen fra passiv til aktiv lytterposisjon kan man dermed ”ta seg selv i” å følge den ene eller den andre pulsen, som kan føre til ambivalens i forhold til om man skal fortsette å følge denne videre i låta, da pulsen som sagt kan skifte.²⁰

Alternativet til disse tre parallelle pulsene er å slå dem sammen og se på dem under ett, altså en puls med romslig treffpunkt. For en groove av denne typen kan det være hensiktsmessig. De mange ulike treffpunktene sentrert rundt hver fjerdedel kan gjøre det vanskelig å finne et bestemt punkt å følge fra slag til slag. Generelt er grooven vanskelig å orientere seg i, med de mange ulike underdelingsmønstrene og de små avvikene i hvert instrument hele tiden. Danielsen skriver følgende om en slik måte å se pulsslagene på:

The correct location – the core of the beat – becomes more a center of gravity or concentration of energy than a fixed point in a metrical framework (Danielsen, 2006: 79).

Pulsslaget karakteriseres altså som et slags gravitasjonsfelt, en samling av auditiv energi, uten et kjernetreffpunkt i slaget. Ved å godta en rundere puls med større nedslagsfelt, uten et distinkt punkt for når den inntreffer, innlemmer og aksepterer man flere av de små avvikene og ujevnhetene også på underdelingsnivået. Grensen for hva som skiller seg fra det faste blir utvidet, og man blir rausere med hva som er avvik og ikke. Hele grooven blir med en slik innfallsvinkel mindre hakkete og uproporsjonal, og mindre komplisert å lytte til.

²⁰ Dette er basert på egen erfaring, hvor jeg tok meg selv i å bevege meg til vokalpulsen, mens jeg hadde forventet at jeg ville følge skarptrommepulsen.

Det som imidlertid gjør en slik pulsdefinisjon problematisk er hvor man skal sette grensen for når et slag er innenfor det man kan kalle pulsen, og når det faller utenfor.²¹ Med hensyn til tempoet i denne låta mener jeg denne grensen går på et plan som er mindre enn trettitodelsnivå. Alle de tre konkurrerende pulsalternativene befinner seg med et mellomrom på en trettitodel, som betyr at det er en sekstendedel mellom de to ytterpunkt-pulsene. Dette er med andre ord langt forbi hva man vil kategorisere som ett og samme slag. De tre ulike pulsslagene befinner seg så langt fra hverandre at det er fullt mulig å skille ett slag fra det neste, uten å knytte dem til samme anslag. De forskjellige lydene som spiller disse slagene er videre, med unntak av vokal, av en type som gjør de svært enkle å separere. I tillegg til frekvens og karakter, som jeg har beskrevet tidligere, er lydene også såpass korte i utstrekning at de er avsluttet før neste trettitodelsslag kommer. I stedet for å snakke om tre parallelle pulser som går hele låta i gjennom kan det være fornuftig å se slagene på disse pulsene som et distinkt rytmisk mønster. Med det mener jeg at man omtaler slagene som forskjellige hendelser i den rytmiske veven, som ikke konkurrerer om å ta oppmerksomhet på å definere pulsen. Særlig i forholdet mellom hi-hat/woodbock- og skarptrommepulsen er dette aktuelt. Dette fenomenet har likheter med det Danielsen i sin analyse av ”Sex Machine” omtaler som ”pick-ups”:

Moreover, on a closer examination all of the strong beats in the groove of “Sex Machine” are extended by played upbeats [...] all of these pick-ups to the beats have a similar effect, in that they keep the groove in motion through the positions where musical forces are pulling “downward.” They point out the significant beats of the pulse without accentuating them. (Danielsen, 2006: 80)

Det mest naturlige her kan være å se på alle hi-hat/woodbock-slagene som *forslag*, eller det Danielsen kaller ”pick-ups”, til skarptrommeslagene. Disse bygger opp om skarptrommepulsen og gir den et ekstra skyv. På denne måten fortone grooven seg som mer stabil, og slagene organiserer seg i forhold til hverandre på en mer ryddig og oversiktlig måte.

²¹ Dette problemet har vært mye diskutert i forskningsgruppen knyttet til prosjektet *Rhythm in the age of Digital Reproduction* ved IMV, UiO, og er blant annet grundig behandlet i Mats Johanssons nylig innleverte doktorgradsavhandling *Rhythm into style: Studying Asymmetric Grooves in Norwegian Folk Music* (Johansson, 2007).

Underdelingsmønstre

I forlengelsen av diskusjonen rundt hvor man skal plassere pulsen i låta vil jeg nå ta for meg det andre, store fenomenet i låta, nemlig de ulike underdelingsmønstrene. Dette er et tema som i stor grad berører pulsdiskusjonen, men som tar for seg alle hendelsene mellom pulsslagene. Jeg har så langt tatt for meg alle slagverksinstrumentene og de mest vesentlige vokalstemmene hva rytmikk og pulsopplevelse angår. Det som gjenstår er hele synthseksjonen og alle hendelsene der. Det er her vi finner hovedvekten av de ulike og ujevne underdelingsmønstrene, så jeg vil nå se på hva disse skaper og hvordan de påvirker hverandre og den øvrige grooven/rytmiske veven. Jeg vil konsentrere meg om de synthene som berører denne problemstillingen, og utelate de som ikke er av betydning for dette av auditive årsaker.

Fundamentet i grooven, ved siden av skarptrommen og basstrommen, er synthbassen. Denne spiller fra start til slutt, og skaper en substans de øvrige elementene legger seg oppå og støtter seg til, noe som er helt naturlig for basstemmen i en poplåt. Som beskrevet tidligere spiller den korte noter konsekvent ørlite foran fjerdedelspuls, samt en forsinket åttendedel på firerens ”øg”. Denne åttendedelen er viktig for hvordan man opplever bassgrooven, da den nærmer seg den påfølgende åttendedelstriolen. Dette påvirker hele grooven i låta til å trekke i den retningen. Tilsynelatende kan det virke som denne ene åttendedelsnoten alene skaper denne følelsen, men ved nøyere lytting oppdager man at de korte fjerdedelene i stor grad er med på dette. Disse har nemlig en varighet på nøyaktig en åttendedelstriolsnote hver. John Miller Chernoff (1979) viser gjennom sin studie av vestafrikansk musikk i Ghana hvordan musikerne aktivt forholder seg til pausene mellom slagene de spiller:

The point is that a drummer plays only some of the things he hears. Abraham Adzenyah of the University of Ghana Dance Ensemble and Wesleyan University, a Fanti master drummer and expert of many different tribal styles, says that he always listens to or keeps in mind what he calls a “hidden rhythm” within his improvisations. In many ensembles, one instrument in particular may be designated as the time-keeper, and all the musicians depend on hearing their relationship to this one. If you ask a Kagan player to demonstrate what he does during Agbekor, he will click his tongue against the roof of his mouth between his two strokes [...] (Chernoff, 1979: 50).

Både denne "hidden rhythm" samt det å klikke tungen mot ganen er altså en ikke-hørbar utførelse av de slagene som ikke spilles – pausene – som befinner seg mellom slagene musikerne spiller. Som Chernoff senere sier det selv:

A rhythm which cuts and defines another rhythm must leave room for the other rhythm to be heard clearly, and *the African drummer concerns himself as much with the notes he does not play as much with the accents he delivers* (Ibid: 60).

Det er dette som er tilfellet i rytmikken til synthbassen. Tonene spilles på en distinkt "av-på"-måte, med kjapp attack og kort release, og med jevn sustain. Dette gir tydelig avgrensede toner som dytter rytmen fremover og skaper et skyv og driv, samtidig som det gir en noe spretten følelse og opplevelse av grooven. Rommet (pausen) mellom hver av disse tonene blir på samme måte svært avgrenset og tydelig, og er på varigheten av to åttendedelstriolsnoter. Både tonene og pausene er enige om denne rytmikken, og skaper sammen den svingte følelsen. Basstonene og pausene lager altså med dette sin egen triolgroove uten å spille trioler eksplisitt. Det eneste som jobber imot denne grooven internt i synthbassen er åttendedelen, som annenhver takt følger skarptrommepulsen ved å legge seg nøyaktig på treerens "øg". Denne tonen klarer imidlertid ikke å påvirke de øvrige basstonene, og ender opp med å bli en variasjon i grooven og ikke betegnende for den.

Synthbassen får god hjelp av "kvekkesynten" til å etablere denne svingte følelsen i grooven. Kvekkesynten spiller, rent teoretisk, på trettitodelen etter henholdsvis enerens og treerens "øg". Som jeg var inne på i beskrivelsen av denne tidligere, er den auditive opplevelsen at tonene treffer den påfølgende sekstendedelstriolen. Grunnen til det er at den oppleves i sammenheng med de andre rytmiske hendelsene som skjer rundt. Låta innledes med – foruten trommer – synthbass og kvekkesynt. Her etableres denne opplevelsen, da den sammen med synthbassen jobber frem denne triolbaserte grooven. Den sekstendedelstriolsnoten kvekkesynten oppfattes på er den samme noten som den tredje åttendedelstriolsnoten i hver synthbasstone, på henholdsvis eneren og treeren i takten. Synthbassen spiller altså den første triolen, har pause på den andre, og så "kvekker" synthen på den tredje triolen. Til sammen blir dette en tradisjonell shufflefigur, med betoning på den første og den tredje triolen i en gruppering på tre.

Denne shufflegrooven får imidlertid raskt konkurranse fra de andre synthene. I takt tre i introen dukker den melodisk/tematiske synthen opp, og introduserer sitt helt eget underdelingsmønster. Som beskrevet tidligere er rytmikken preget av sekstendedeler med ujevne plasseringer i forhold til pulsen. Flere av disse faller med så stor forsinkelse at de oppleves som sekstendedelstrioler, og enkelte som den nærmeste trettitodelen *etter* det jeg betegner som den faktiske og intenderte plasseringen. Dette gjør at noen av slagene, nærmere bestemt slaget som kommer like før eneren og like før toeren (sistnevnte spilles bare annenhver takt), faller samtidig som hi-hat/woodblock-slagene som ligger her. Det som i den sammenheng er interessant er at synthtonen(e) som spilles her er en forsinket sekstendedel (den fjerde sekstendedelsnoten i en gruppering på fire), mens hi-hat/woodblock-slagene er henholdsvis enere og toere i takten, altså pulsslag internt i deres egen puls (jamfør ovenstående diskusjon om puls). Det er med andre ord to forskjellige rytmiske hendelser/figurer som deler plassering i takten auditivt. Her burde varsellampen begynne å lyse, og jeg må ha gjort en feil et sted. De forsinkede sekstendedelene i synthen må vel anses som fjerdedeler som treffer sammen med hi-hat/woodblock-pulsen? Nei, mener jeg, de hører til sekstendedelene før, som notert. Det er heller ikke rom for et alternativ hvor de kan tolkes som begge deler (både som siste sekstendedel og som pulsslag). Selve *muligheten* til dette elimineres gjennom Bregmans teori om *exclusive allocation* i boken *Auditory Scene Analysis* (1999). Her henviser han til gestaltpsykologien, som påviser at mennesket kun er i stand til å segregere ett visuelt uttrykk av gangen i et tvetydig mønster/bilde.²² Bregman overfører dette til også å gjelde auditive formidlinger: “The exclusive allocation principle says that a sensory element should not be used in more than one description at a time.”²³ De respektive synthtonene kan altså kun fungere som ett av alternativene, og tilhøre ett av skjemaene. *Årsaken* til at jeg hevder at de er forsinkede sekstendedeler er rytmikken i og fraseringen av synthtemaet, og vokalen. Hele synthtemaet er bygd opp av en rytmikk som hovedsaklig spiller *av* pulsen. I løpet av temaets utstrekning (to takter) ligger så mange som tolv av 17 toner på den andre eller fjerde sekstendedelen i en gruppering på fire sekstendedeler. Hendelsene internt i temaet blir derfor preget av

²² Det klassiske eksemplet på dette er bildet som viser en vase / to ansikter i profil ut fra samme mønster. For illustrasjon, se Bregman, 1999: 13.

²³ (Ibid: 12)

denne rytmikken, og man plasserer slag med diffuse treffpunkter inn i dette rytmiske skjemaet. Temaet fraseres også med et fokus på nettopp disse tolv tonene. Generelt betones disse mer enn tonene som faller på en åttendedel eller fjerdedel. Her må nevnes at det kun er på treeren i hver takt at en tone faller *på* et pulsslag. Denne tonen bidrar riktignok med litt stabilitet i temaet, man kan få følelse av at det ”lander” her og stabiliserer seg før det humper av gårde videre. Varigheten på tonene spiller også inn på hvordan man opplever temaet. De utføres svært staccato, noe som gir en tydelig og distinkt rytmikk, og avgrenser tonene til å holde seg innenfor de respektive noteverdier. Det gjør det enklere å skille tonene fra hverandre, og fjerner tvil om treffpunkt.

Vokalen er kanskje vel så viktig i forklaringen av hvorfor jeg opplever synthtemaet slik jeg har notert det. Det har den enkle forklaring at de to har så godt som identisk rytmikk. Bregman viser til gestaltpsykologien, som hevder at vi ordner visuelle elementer ut fra hva slags kategorier de faller inn i og utenfor, hvorpå han mener det samme gjelder for auditive hendelser: ”As with our visual experience of objects, our auditory streams are ways of putting the sensory information together.”²⁴ Han omtaler altså lyder vi hører sammen som *streams*, og eksemplifiserer blant annet med å vise til at man vil sjalte ut lyden av to musikere (en sopran med pianoakkompagnement, for å være nøyaktig) som spiller sammen, og høre dem som *en* hendelse dersom det er andre forstyrrende lyder rundt.²⁵ Denne måten å organisere auditive hendelser på stemmer godt overens med min argumentasjon for hvorfor jeg plasserer den melodisk/tematiske synthen i sammenheng med vokalen. Idet vokalen kommer inn på verset legger den (vokalen) seg mer eller mindre oppå synthen, og forsterker denne rytmen. Her blir vokalen dominerende i rytmikken, da den ligger lenger fremme i lydbildet enn synthen. Riktignok spiller synthen noen flere toner enn vokalen synger, og inntar en rolle hvor den dels ornamenterer vokalen med de ekstra tonene, og dels poengterer den felles rytmikken.²⁶

²⁴ (Ibid: 10)

²⁵ (Ibid: 10)

²⁶ Dette temaet diskuteres videre i avsnittet ”Samtidige rytmiske hendelser med ulikt tilhold i skjema” i kapittel III.

I takt 5 av verset inntreffer staccatosynthen, og følger fotsporene til den melodisk/tematiske synthen hva underdeling angår. De fleste av notene den spiller er sekstendedeler som treffer pulsen til vokalen, men treeren og firerens ”øg” ligger på skarptrommepulsen, mens fireren ligger på hi-hat/woodblock-pulsen. Man kan kanskje derfor hevde at synthen stadig skifter pulsmønster underveis. Jeg støtter ikke dette, da det er altfor korte varigheter per skifte til at man rekker å etablere en ny pulsfølelse. Jeg trekker heller en parallell til synthbassen, som annenhver takt hadde en tone plantet i underdelingsmønsteret til skarptrommen, som ikke påvirket opplevelsen av synthbassriffet som sådan. De få avvikene i staccatosynthlinjen er å betrakte som variasjoner, og er med på å skape den ustabile følelsen grooven har. Synthlinjen har for øvrig likhetstrekk med den melodisk/tematiske synthen i både klang og rytmikk. Ved at den ligger på samme tone hele tiden får man følelse av at den går i bena på den melodisk/tematiske synthen, og prøver å herme etter den og forstyrre og ”erte den på seg”.

Felles for den melodisk/tematiske synthen og staccatosynthen er at de, i forhold til skarptrommepulsen, i stor grad ligger på en svingt sekstendedelsunderdeling – en seksdeling av fjerdedelene. Synthbassen og kvekkesyntthen plasserte jeg i en åttendedelstriolbasert groove, altså en tredeling av fjerdedelene. Disse to underdelingsmønstrene er kompatible rent teoretisk, men ikke alltid i praksis. En viktig forskjell er at der grupperingen av tre åttendedelstrioler blir varigheten av en fjerdedel, blir grupperingen av tre sekstendedelstrioler varigheten av en åttendedel. Man kan altså sette en puls i et sekstendedelstriolmønster på åttendedeler, mens et åttendedelstriolmønster må ha puls på fjerdedeler. Åttendedeler er med andre ord ikke egnet i en åttendedelstriolbasert groove normalt sett, da de representerer hver sin type metrikk i grooven. For denne låtas vedkomne eksisterer altså fjerdedeler, åttendedeler, åttendedelstrioler, sekstendedeler, sekstendedelstrioler og trettitodeler om hverandre samtidig i grooven. Dette skaper et aldri så lite auditivt kaos, og er sammen med de ulike eksisterende pulsvariantene de viktigste forklaringene på hvorfor grooven fortoner seg så ustabil og uoversiktlig som den gjør.

Som en avslutning på denne analysen vil jeg ta med et utdrag fra masteroppgaven til Mark Gillespie, som selv har jobbet som tekniker i studioet til Rodney Jerkins,

produsenten av denne låta. Her forteller Gillespie om ”hemmeligheten” bak denne programmerte grooven:

In one of my earliest conversations with Rodney Jerkins [...] I specifically asked him what he used to create such a unique rhythmic feel in his productions, referring to the example of Brandy’s “What About Us?” in particular. Jerkins showed me how the Akai MPC 3000²⁷ could be used to filter play-recorded material through a series of “groove” algorithms to alter the timing of notes and consequently wobble the overall pulse of looped material. While these presets were originally designed to help create a live feel in manually programmed music, by tweaking their parameters and through repeated application, they could be combined to imbue an entirely unnaturally loose rhythmic feel to a piece of music. (Gillespie, 2006: 60)

Snoop Dogg: “Can I Get A Flicc Witchu”, R & G (Rhythm & Gangsta):
The Masterpiece (2004)

Låta preges av et monotont komp bestående av et bass/synth-riff, og trommesett. Ut over dette består låta av vokal, hovedsakelig rap. Grooven og den rytmiske veven er nokså ryddig rent skjematisk på grunn av denne sparsommelige instrumenteringen, og man skaper seg raskt en oversikt over hva som finnes i lydbildet ved gjennomlytting. På tross av dette oppleves grooven som svært kaotisk og ustabil, da vokal og komp til stadighet trekker i hver sin retning. Grunnenheten i kompet er på to takter, og disse spilles uavbrutt uten variasjon så å si gjennom hele låta. Det er med andre ord vokalen som fører an formen og skaper utvikling i låta, og definerer hva som skjer. Jeg vil i analysen konsentrere meg om hva som skjer i kompet på et mikroplan, især forholdet trommer-bass/synth. Jeg vil også se grundig på hvordan vokalen opptrer oppå dette gjennom ulike fraseringer og uttrykk i de forskjellige partiene i låta. Låtas form og oppbygning er svært konvensjonell i populærmusikkøyemed, med hovedvekt på

²⁷ Akai MPC 3000 er en sampler med innebygget trommemaskin og sequencer.

veksling mellom vers og refreng, variert med avbrudd av små mellomspill/stikk vokalt og instrumentalt.

Komp:

Jeg starter analysen med å se på trommegrooven, da denne fortoner seg som mest stabil og ryddig. Bass/synth-grooven må, slik jeg opplever den, plasseres ut fra trommene, da den ikke danner noen entydig puls internt (jeg kommer tilbake til dette). Jeg velger å bruke hi-haten som pulsreferanse for de øvrige instrumentene i grooven. Det første notebildet viser grunnenhetens to takter. De øvrige er utvalgte vokalpartier.

Hi-hat:

Denne spiller jevne fjerdedeler, og ligger høyest i frekvens i lydbildet, noe som gjør den tydelig og lett å legge merke til. Den er programmert med en massiv klang, og hvert slag er av lengre varighet enn hva man normalt forbinder med hi-hat. Selve lyd kvaliteten oppleves som en blanding eller kombinasjon av et piskeslag, en cabasa, et vindpust og en hi-hat. Massiviteten i lyden gir assosiasjoner til et piskeslag, uten å være like distinkt. Varigheten på lyden gir konnotasjoner til cabasa, som ofte programmeres i sammenheng med hi-hat i denne og beslektede musikkgenre. Følelsen av et vindpust, eventuelt kombinert med menneskeskapt pesing og ”kj”-lyd, ligger oppå hele slaget og blander seg med cabasalyden. Denne pustelyden skaper et skyv i hvert slag, og gir fremdrift i grooven. Selve lyden av hi-hat er kanskje minst til stede, man kan like gjerne *tro* at det er hi-hat man hører fordi det konvensjonelt ville vært en hi-hat som spiller den klingende rytmiske figuren. Derfor oppleves hele figuren som en hi-hat underbevisst. Jeg vil uansett fortsette å omtale instrumentet som hi-hat for enkelthetens skyld. Hvert av slagene er også klanglagt, noe som er med på å gjøre det litt vanskeligere å gjenkjenne den opprinnelige lydkilden. Klangleggingen påvirker slagene både i utstrekning og varighet, og forkludrer det opprinnelige lydsignalet. Dette gir mindre tydelig og distinkt attack i slagene, samt lengre release-tid og dermed mindre konkret avgrensede slag. Dette fører igjen til at selve den perkussive opplevelsen av slagene i noen grad svekkes, uten at det påvirker pulsfølelsen hi-haten skaper. Grunnen til at pulsfølelsen oppstår og ivaretas er hovedsaklig fordi hi-hatslagene er godt representert i lydbildet, samt at pustelyden i hi-haten gir et skyv og driv. Denne kombinasjonen gjør lyden av hi-hat svært present i grooven, og vanskelig å overhøre. I tillegg spiller den som nevnt jevne fjerdedeler kontinuerlig gjennom hele

låta, og danner slik en stabil puls det er lett å forholde seg til. Regelmessigheten og forutsigbarheten dette gir sammen med lydkvaliteten og lydens nærvær gjør hi-haten velegnet til å skape grunnpulsen i låta.

Skarptromme:

På annenhver fjerdedel ligger det et skarptrommeslag, med nøyaktig plassering på hi-hatens toer og firer. Denne underbygger dermed hi-hatens puls, og forsterker stabiliteten i trommegrooven. Lyden i trommen har flere fellestrekk med lyden i hi-haten. Først og fremst er assosiasjonen til piskeslag i enda større grad til stede her. Attakket i skarptrommen er mye sterkere enn i hi-haten, slagene har en dypere og større klang, og smeller mer enn hi-haten gjør. Klangleggingen av skarptrommen minner mye om hi-hatens klang, noe som gir hvert slag følelse av større volum og utstrekning i tid. Dette forsterker lydassosiasjonen til piskeslag. Klangene har også med seg litt av vindpustfølelsen vi fant hos hi-haten. Til sammen gir dette de to instrumentene mye av den samme stemningen og følelsen, de oppleves som om de er i samme familie, og glir fint sammen i lydbildet. Fra og med første refreng (takt 9) og ut låta ligger det et handclap rett foran hvert skarptrommeslag. Dette gir en ekstra dimensjon til skarptrommen. Handclapet gjør skarptrommeslaget større i tidsutstrekning, slik at det tar større plass i grooven.²⁸ Det ligger dessuten vel så høyt i amplitude og høyere i frekvens enn skarptrommen, som gjør at attakket i skarptrommen forandres vesentlig. Fra før er skarptrommen relativt klanglagt, med et nokså jevnt skyv gjennom hele lyden. Skarptrommen alene smeller bra, men med handclapet foran oppleves det enda mer snertent. Det er mulig å skille de to lydene fra hverandre, men det vil være unaturlig å høre dem som to forskjellige hendelser. Snarere oppleves de som samme gest da de genrefortrolig ”hører sammen”, og lager en karakteristisk hip-hop-skarptromme. Til sammen skaper dette soundet en opplevelse av skarptrommen som gjør den til å bli en dominerende del av trommegrooven, som også setter sitt preg på resten av grooven.

²⁸ Denne effekten har likheter med gitar-/skarptrommegesten i Danielsens analyse av ”Sex Machine”: ”[...] the closing of the guitar riff acts as an extension of the attack of the snare drum, which thereby is moved a little earlier in time: it stretches the time limits of how early an attack can be without losing contact with the strong beat, and it increases the tension before the beat, adding more power to it” (Danielsen, 2006: 79). I denne situasjonen ligger riktignok gitaren på et forsinket slag fra sekstendedelen før, men den auditive opplevelsen – gesten – er den samme som forholdet mellom handclapet og skarptrommen i ”Can I Get A Flicc Witchu”.

Basstromme:

Dette er den siste komponenten i denne programmerte trommegrooven. Basstrommen spiller en entaktsfigur med enkeltslag på eneren og treerens ”øg”. Hvert av disse slagene ligger ørlite foran grunnpulsens, og rokker noe ved stabiliteten hi-haten og skarptrommen forsøker å etablere. Lyden i basstrommen er stor, hard og konsis, med mye punch (trykk). Den kler hi-hat- og skarptrommelyden godt, og kompletterer soundet og frekvensspekteret i trommesettet. Basstrommen skiller seg likevel ut ved å ha mindre klang og releasetid enn de andre to instrumentene. Dette er antakelig et bevisst valg fra produsentens²⁹ side, da en større og lengre basstrommelyd ville fjernet noe av attacket og det perkussive i trommen. Ytterligere bassinformasjon i en ellers bassrik groove ville også tilgriset lydbildet med romling og kaotisk støy.

Bass/synth-riff:

Ved uoppmerksom lytting fortoner dette riffet seg som et synthbassriff som ligger i oktaver, med en veldig skjev rytmikk. Det er langt på vei riktig, men instrumenteringen av riffet er mer nyansert enn man først tror. Riffet fremføres nemlig av tre ulike instrumenter, henholdsvis Fender Rhodes el-piano (eller en Rhodes-lignende synthlyd), heretter kalt Rhodes, synthbass og barytonsaksofon (spilt på en synth). Riffet er på to takter og spilles gjennom hele låta, med unntak av et par entakts stopper (breaks) underveis hvor bare trommegrooven går. Rhodes-en spiller begge taktene av riffet, med en melodi preget av enkelttoner i små trinn/intervaller. Melodiføringen veksler mellom tonika og dominant. I slutten av annenhver takt dobler den melodien med terser på de tre siste tonene. Det er med andre ord svært enkle harmoniske forhold i låta. Denne melodien ligger også under Rhodes-en i bassregionen. Første takt spilles av synthbass to oktaver under Rhodes-en, men fra og med firerens ”øg” tar barytonsaksofonen over for synthbassen og spiller melodilinen ut, men da bare én oktav under Rhodes-en. Basstemmen er med andre ord delt mellom synthbass og barytonsaksofon, noe som også påvirker soundet på riffet. Synthbassen har en rund og våt lyd, med wah-wah-effekt³⁰ på hver tone. Dette skaper en organisk, dynamisk tone, og riffet lever og pulserer. Når barytonsaksofonen tar

²⁹ Produsenten for låta heter Josef Leimberg.

³⁰ Wah-wah er en lydeffekt som brukes mye, særlig av gitarister. Tonen prosesseres gjennom et filter slik at lyden åpner og lukker seg. Hastigheten på åpningen/lukkingen kan styres manuelt.

over for synthbassen får melodilinjens en annen karakter. Barytonsaksofonen har en stiv og syntetisk tone, og i motsetning til synthbassen er det et svært lite organisk og dynamisk uttrykk her, på tross av at barytonsaksofon i motsetning til synthbass er et akustisk og organisk instrument. Det er egentlig ikke så mye som minner om saksofon i lyden i det hele tatt, snarere en blanding mellom et munnspill og en kazoo i dypt leie. Det som imidlertid ”avslører” at det er saksofon vi hører, er lyden av klaffer som trykkes inn før hver tone, noe som gir assosiasjoner til et ekte instrument. Jeg mener selvsagt ikke at jeg tror produsenten har lagt på dette for å få tonene til å høres mer virkelige ut, så vi skal tro det er en saksofonist som faktisk spiller. Dersom han hadde ønsket det, hadde det sannsynligvis vært midler i innspillingsbudsjettet til å leie inn en musiker. Jeg tror snarere det er ønskelig med en organisk lyd som skaper et syntetisk uttrykk, noe som er enklere å få til ved å bruke en programmert saksofon enn med en ekte saksofon.

Forandring av bassinstrument underveis i riffet har ikke bare noe å si for selve basslyden, det påvirker også i stor grad opplevelsen av Rhodes-soundet. Når synthbassen spiller kommer den runde, varme tonen i Rhodes-en frem, da synthbassen tilsynelegger bassinformasjonen i Rhodes-tonene. Sammen skaper de en rund basslyd, hvor instrumentene til dels blander seg med hverandre. Når barytonsaksofonen tar over skifter også Rhodes-en karakter. Saksofonen får frem den glassklare tonen i Rhodes-en, og gir oss den perkussive karakteren i instrumentet. Disse forskjellene tydeliggjøres også av varigheten på basstonene. Synthbassen spiller tonene forholdsvis legato, hvor tonene nesten glir over i hverandre. Barytonsaksofonen spiller staccato, med ny ansats for hver tone. Det må også påminnes at synthbassen ligger oktaven under saksofonen, slik at bassfrekvensene og overtonene er mer presente her. Dette er naturligvis medvirkende for ”bassopplevelsen” i de to instrumentene.

Rytmask sett er det svært mye å si om dette riffet. Det som er mest opplagt og som slår en ganske fort ved gjennomlytting er at riffet nesten ikke forholder seg til trommegrooven i det hele tatt. Det lever sitt eget liv, og har en helt annen pulsfølelse. Av seksten toner er kun to av de forenlige med hi-hatens puls, resten av tonene varierer fra å være litt, til ekstremt forsinket. Riffet starter litt forsinket med en åttendedel på enerens ”øg”, og fortsetter noe forsinket med en triolfigur på toeren.

Denne blir tregere underveis, og ender i en strøm av åttendedeler fra treeren som er ytterligere forsinket. Åttendedelene henter seg delvis inn i slutten av takten, og har tatt igjen forsinkelsen når eneren i takt to settes presist sammen med hi-hatens ener. Her oppstår følelsen av ny energi for riffet, og det dyttes i gang videre fra eneren. Dyttet er imidlertid litt brått, så den første figuren (åttendedel + to sekstendedeler) blir litt frempå og ”rusher” litt. Dette gir seg fra toeren, da det begynner å sakke igjen. Det er kun åttendedeler i slutten av denne takten også, men denne gangen havner de så bakpå at siste tone, som skulle landet på fireren, havner sekstendedelen etter i stedet. Denne skjevheten og ustabiliteten gjør at riffet tar mye plass og blir svært dominerende i grooven. Riffet er samtidig godt representert i lydbildet ved at det ligger relativt høyt i volum, og det spilles fra låtas begynnelse til slutt. Det er også det eneste melodiske elementet ved siden av vokalen, og blir derfor det ledende melodiske temaet i låta. Disse faktorene gjør at riffet umiddelbart tar mye oppmerksomhet hos lytteren helt fra starten av, og påvirker hele opplevelsen av grooven og soundet i låta.

Gitar:

I første takt av hver firetaktersrunde ligger det på eneren en gitarakkord på grunntonen. Denne spilles tremolo, og varer en halvnote. Dette har ingenting å si for de rytmiske forholdene i låta, da den kun fungerer som et harmonisk og stemningsskapende element.

Det ligger for øvrig også, svært genrefortrolig, platespillerknitring under hele låta, noe som tilfører en riktig stemning til det øvrige soundet.

Vokal:

Låta består hovedsaklig av fire faste partier som bytter på å spilles. Disse presenteres som de første fire partiene i låta, etter de første fire åpningstaktene hvor Snoop Dogg gjør en introduksjon. Jeg vil ta for meg samtlige fire partier, da de alle er relevante for låtas helhet. Fokuset vil likevel ligge på de stedene jeg finner mest aktuelle for oppgavens problemområder. I kronologisk rekkefølge kommer partiene som følger:

1. Kvinnelig vokalparti (”One for the treble, two for the bass” etc.) – 4 takter.
2. Snoop Dogg med barnekor – 4 takter.
3. Vers, rap av Snoop Dogg – 12 takter.
4. Refreng, Snoop Dogg med mannlig koring – 8 takter.

1. Kvinnelig vokalparti:

Tekstlinjen som synges er hentet fra DJ-artisten Davy Dmx' låt "One for the treble" (1984),³¹ som var en hip-hop/electro/breakdance-hit. Teksten er noe omskrevet da det i originalteksten synges "One for the treble, two for the bass, come on Davy D lets rock this place", mens det her henvendes til "everybody" i stedet for "Davy D". Selve fremføringen er ganske forskjellig fra originalen, men jeg vil konsentrere meg om Snoop Dogg-versjonen. Vokalistens³² synger fullstendig affektløst, uengasjert og uodynamisk. I motsetning til den øvrige vokalen (som jeg kommer tilbake til) er fraseringen helt flat, uten uttrykk for noe som helst. Rytmask er ordene sunget helt metrisk, med en rett sekstendedelsunderdeling (som ingenting annet i grooven følger), som om det skulle vært brukt "beat detective"³³ på henne. Hele denne fremføringsmåten er selvsagt intendert, og må nærmest oppfattes som ironi. Teksten hun synger har sterke konnotasjoner til 1980-tallet og old school hip-hop, noe det antakeligvis regnes for av Snoop Dogg i 2004 også. Denne typen tekstfraser er skapt for å dra med seg publikum, og burde ropes ut. Nettopp derfor blir det absurd når vokalistene her *leser opp* disse ordene, som om hun ikke skjønner hva hun sier eller hvorfor hun sier det. Uten å gå inn i en videre analyse av dette her, er denne vokallinjen med på å påvirke uttrykket i resten av låta, hvor den plasserer og preger de øvrige partiene i lys av seg selv.

2. Snoop Dogg med barnekor:

Teksten i dette partiet er også hentet fra "One for the treble" med Davy Dmx, og er den andre og siste tekstlinjen hentet fra originallåta (Snoop Dogg har altså brukt all tekst som eksisterer i den låta), og går som følger: "Davy D, you are the best, rock this beat 'cause you are so fresh." Snoop har her fått med seg et barnekor, som sammen med han synger: "Doggy Dogg, you are the best, rock this beat 'cause you are so fresh." Snoop synger altså om seg selv i tredje person. Fremføringen av denne tekstlinjen skiller seg ganske kraftig ut fra den foregående. Rent formidlingsmessig klarer Snoop ved hjelp av barnekoret å få frem budskapet i teksten ganske tydelig, om

³¹ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=11:9sbsa9cgb23d> (lesedato 19.01.07)

³² Vokalistens navn er Lindsey Perryman.

³³ "Beat detective" er en plug-in man bruker i sequencerprogrammer for å lokalisere rytmiske ujevnheter i et innspilt materiale, for så å kunne rette opp feilene og tilpasse dem den metriske griden.

enn på en humoristisk måte. Det som er mer interessant for denne studien er fraseringen, rytmisk og i forhold til pulsen. Linjen starter opprinnelig på en ener, men allerede her er forsinkelsen i gang. Den første figuren trekkes og dras i, og fraseres på en måte som gjør at man får en triolaktig følelse, uten at det er riktig å notere den som en triol (se notasjon). Neste frase starter nøyaktig på treeren, og er rytmisk presis i forhold til grunnpulsen og en rett sekstendedelsunderdeling. Neste takts frase starter derimot med en forsinkelse, enda litt sterkere enn første takt. Denne frasen består av en rekke av åttendedeler (bortsett fra åttendedelen på toerens ”øg”, som er erstattet av to sekstendedeler), hvorpå samtlige av stavelsene er forsinket i større eller mindre grad. Hele vokallinjen er altså på to takter, og disse gjentas en gang. Ved gjentagelsen er første frase ytterligere forsinket i oppstarten, og starter nå presist på den andre sekstendedelen i takten. Den fraseres også annerledes denne gangen, og den nye notasjonen er konform med den klingende figuren. De øvrige tekstfrasene i repetisjonen er så å si korrelerende/identiske med første gangs fremføring, og utgjør ikke noen nevneverdig forskjell for analysen. Barnekoret er på sin side i stor grad med på å skape den forsinkede og seige rytmefraseringen, da ingen av stavelsene er helt presise rytmisk. De blir også hengende på slep etter stavelsene til Snoop, slik at den totale opplevelsen blir en treg masse som sliter med å bevege seg.

3. Vers

Versene er de eneste av de utvalgte partiene som ikke fremføres likt hver gang. De stikker seg derfor ut som mer organiske, improviserte og mindre planlagte. Dette er nok en illusjon, da alt kan redigeres i en studiosituasjon, men følelsen av at Snoop rapper til deg ”på stedet” er ganske tilstedeværende. Det er rytmiske forskjeller i hvert vers, men samtidig så mange likheter at man kan omtale de under ett. Versene domineres av en gjennomgående rytmikk som blir et slags gjenkjennelsesmoment. Denne rytmikken består av fire åttendedeler som fraseres sammen. De første to er bakpå i forhold til pulsen, mens de siste to er svært frempå. I de fleste taktene gjøres denne frasen to ganger per takt. På grunnen av måten disse fraseres på blir det i hver takt et opphold – en pause – mellom hver frase. Dette kan være vanskelig å se ut fra notebildet, da åtte åttendedeler i en 4/4-takt ”normalt” spilles i ett (dette diskuteres videre senere). Disse to frasene bindes av og til sammen av et eller to ekstra ord, som da forskyver hele rytmikken. Dette skaper problemer for den valgte åttendedelsnotasjonen (dette siste eksemplet er ikke notert inn). Ved ni og ti stavelser

som er tilnærmet like lange i hver takt må det brukes noteverdier som tillater dette. Det nærmeste, som stemmer bra både teoretisk og auditivt, er åttendedelskvintoler. Dersom man tar det eksisterende notebildet og forandrer hver åttendedelsgruppering til åttendedelskvintoler gruppert i fem, hvor den femte noten er en pause (som er oppholdet mellom frasene), får vi en ”ny situasjon”. Denne notasjonen er mye mer presis i forhold til rytmikken Snoop synger, og er – for den som er notekyndig – mer oversiktlig og beskrivende. Frasene blir ikke helt metrisk korrekte hver gang nå heller, men grunnrytmikken og fraseringsmåten til Snoop er mye mer i tråd med denne notasjonen enn vanlige åttendedeler (se ”alternativ vokalnotasjon”).

4. Refreng:

Her synger/rapper Snoop om seg selv i tredje person igjen, hvor han imiterer fansen som snakker til ham. Koret (som blant annet består av ham selv) hjelper til med denne imitasjonen og veksler med Snoop på å ha replikk. Rytmikken i refrenget har store likhetstrekk med versene. Når Snoop imiterer fansen alene, synger han en setning som er delt opp i to fraser. Den første av disse frasene består i hver setning av fem stavelser, hvor alle stavelsene har noenlunde jevn avstand til hverandre. Den andre frasen i hver setning består av fire stavelser (med unntak av setning nummer to som har fem stavelser), hvor avstanden mellom hver stavelse også er noenlunde jevn internt, men hurtigheten på frasene varierer noe (se notasjon). Sagt på en enklere og mer kortfattet måte: Rytmikken i disse setningene/doble frasene tilsvarer i stor grad rytmikken fra de doble frasene i versene. Den samme kvintolgrupperingen er å finne i begynnelsen av hver setning her på refrengene, og følges delvis opp i frase to. Små og stadige variasjoner er riktignok til stede, men som en representasjon av gjennomgangsrytmikken fungerer kvintoler best også her. Forskjellen og problemet er at frasene på refrenget starter som en opptakt til toeren, mot rett på eneren i versene. Dette skaper et mer kronglete notebilde, som ikke er like intuitivt lett å lese som det fra versene (dette siste eksemplet med kvintoler er ikke notert inn). Vokalkoret som følger opp utsagnene til Snoop er enklere i rytmikken, og befatter seg med en fast frase bestående av fire sekstendedeler og tre åttendedeler på rad.

Gjennomgående for hele refrenget, både i Snoops lead-vokal og koringen, er en syngestil som er svært bakpå i forhold til grunnpulsens. Så godt som alle frasene starter forsinket og ender forsinket i vekslende grad. En tendens er også at noen stavelser

innimellom treffer pulsen og tenderer til å ”pushe” litt, for så å fortsette forsinket. Dette skaper en stadig fremdrift i grooven selv om frasene starter og slutter for sent. Koringen føles enda noe seigere i fraseringen enn Snoop, mye på grunn av at det er mange stemmer som synger unisont, og derfor trekker litt i rytmikken. Totalt sett er vokalen på refrenget svært dynamisk og organisk, som på tross av en bakpå plassering i forhold til pulsen, klarer å skape driv og energi i grooven på grunn av den lekne og levende fraseringen.

Mer om bass/synth-rytmikken og vokalrytmikken

Som jeg har vært inne på er vokalen (rappen) i versene nærmest et kvintolmønster dersom man skal notere ned på noter hva vokalen gjør. Jeg vil nå se litt på hvordan synthbassen forholder seg til dette mønsteret, og vise at vokalen ikke er alene om denne rytmikken.

Snoop synger på versene i all hovedsak fraser bestående av fire og fire stavelser gruppert sammen, med en liten pause mellom hver frase. Disse frasene karakteriserer jeg som grupperinger av fem åttendedelskvintoler, hvor den siste åttendedelen i hver gruppe er en pause. Bass/synth-riffet har jeg notert på en annen måte, men det har likevel klare likhetstrekk med denne vokalrytmikken. Slik riffet er organisert og frasert er det naturlig å dele det opp i to hovedbolker. Den første starter med den noterte triolen på toeren i første takt og varer til og med fireren (stopper på ”fir”). Åttendedelen riffet starter med (enerens ”øg” i første takt) fungerer som et forslag / en opptakt til denne triolen. Neste bolk starter på eneren i andre takt og varer ut toeren. Firerens ”øg” i takten foran fungerer som denne bolkens forslag/opptakt. Andre takts ”tre-og-fir” står alene som en egen avslutning på riffet. Disse to hovedbolkene består begge av fem toner. Måten de er frasert på gjør at vi også her nærmer oss kvintoler i like stor og meningsfylt grad som vi gjorde med vers-vokalen. Hver bolk kan omskrives til åttendedelskvintoler gruppert i fem (se ”alternativ bass/synth-notasjon” i notevedlegget). Det er likevel flere ting som skiller bass/synth-riffet fra vokalen. Mens alle vokalfrasene starter på en ener eller treer, starter bass/synthen den første av de to oppnevnte bolkene på toeren. Dette korrelerer teoretisk svært dårlig, da en kvintolfigur av gjeldende art som starter på eneren ikke har noen av notene til felles

med en tilsvarende figur som starter fra toeren i samme takt. For denne låtas vedkommende gjøres ikke disse to figurene helt nøyaktig rytmisk fra verken vokal eller bass/synth i noe fall, så den teoretiske forskjellen forblir bare en teoretisk problemstilling. Det som skjer i praksis, og som utspiller seg auditivt, er at de to ulike komponentene har et samspill som klinger godt. Normalt sett i en innspillingssituasjon spiller man inn vokal til slutt når alt komp er lagt, for å gi den nødvendige groove og harmonikk til vokalistene. Måten Snoop utfører vokalen på i denne låta er såpass farget av den øvrige grooven at vi må anta at dette er tilfellet her også. Dette kommer særlig til uttrykk i versene, hvor Snoop synger alene uten å måtte forholde seg til barnekoret. Han følger en rytmisk tematikk, men er likevel forholdsvis fri i utførelsen av denne. Rytmikken i bass/synth-riffet farger rytmikken og fraseringen i vokalen, uten at de nødvendigvis gjør samme figur til samme tid. Dette gjelder hele verssekvensen, med unntak av vokalbolk nummer to (den som starter på eneren hver andre takt), hvor begge komponentene gjør åttendedelskvintoler fra eneren. Men heller ikke her er de helt sammen hver gang. Denne frie måten å synge på gjør at flere av vokalonene (eller rettere sagt stavelsene) treffer sammen med bass/synth-tonene, uten at det blir et fast mønster av det. Fremføringen bærer tydelig preg av at Snoop lar seg inspirere av grooven i bass/synth-riffet, men altså uten å kopiere det. De stadige små variasjonene i vokalen gir en illusjon av at bass/synth-riffet varierer sammen med vokalen, da det ikke er et fast mønster i hvor forandringene kommer. Denne dynamikken mellom vokal og bass/synth skaper en friksjon i grooven, hvor de rytmiske avvikene opptrer med like stor selvfølgelighet som de faste rytmiske figurene.

Forholdet figur / gest

I analysen av en låt som denne, med en slik rytmisk kompleksitet, kan det være nyttig å lage et skille mellom den klingende musikken og den teoretiske fremstillingen. Jeg vil derfor gi noen synspunkter på hva jeg mener det er viktig å skille mellom, og hvilken verdi dette kan ha.

Det er vanlig å skille mellom forskjellige former for representasjon av musikk, for eksempel i form av notert musikk, og i form av klingende musikk. I forlengelsen av dette kan man dele inn representasjon av musikk i ulike fremstillingsmodeller. På den ene siden har man forsøk på å representere ”virtuell struktur” (for eksempel gjennom noter), og på den andre siden har man ”reell musikk” (klingende musikk). Danielsen etablerer et analytisk skille mellom disse, og omtaler den reelle musikken som *gesture* (”gest”):

Gesture names a demarcated musical utterance within the fabric of a rhythm. It might be a riff or a vocal phrase, or a part of either, or a group of beats, or just one beat, as long as it is perceived as forming an entity, a sounding gestalt. [...] Even though one parameter often tends to be the primary characteristic aspect of the gesture – it may be shaped by, for example, timbre, rhythm, or melody – the gesture transcends any traditional division into analytical parameters. (2006: 47)

Hun betegner representasjonen av de virtuelle aspektene ved den samme enheten som *figure* (”figur”):

The figure is a virtual aspect of the gesture and might be conceived of as a proposal or schema for structuring and understanding the gesture. (Ibid: 48)

Danielsen sier videre at inspirasjonen til denne distinksjonen kommer fra Mikhail Bakhtin, som viser til forskjellen mellom en setning som en lingvistisk form og en setning som uttalte/uttrykte ord.³⁴ Dette prinsippet deles av flere lingvister, deriblant Paul Ricoeur, hvorpå Danielsen med dette for øye adopterer budskapet gjennom følgende formulering:

[...] whereas figure is no more than a preliminary condition for musical performance, gesture is music performed, tacitly understood for someone, for another. (Danielsen: 48)

Jeg slutter meg til disse prinsippene og betegnelsene i den videre diskusjonen.

For denne låtas vedkommende er det når jeg skal notere ned det som skjer i musikken, at utfordringene oppstår. For å belyse dette vil jeg gå litt nærmere inn i denne

³⁴ (Ibid: 48)

problemstillingen på et mer generelt plan. Jeg vil først snakke om musikk som er notert ned på noter. Et notebilde kan være svært nøyaktig og fortelle utøveren akkurat hvordan hun/han skal spille det som står skrevet ned, som også er det komponisten ønsker at skal spilles hver gang noen spiller notene. Svært enkelt sagt er det blant annet derfor notespråket eksisterer.³⁵ En etter hvert noe utslitt klisjé i bygging av broer mellom ulike kulturer er å si at ”musikk er et språk alle forstår”. Det samme gjelder alle som kan noter. En 4/4-takt bestående av to halvnoder på enstrøken C noteres på samme måte i Japan som på Cuba, og har det samme meningsbærende innholdet isolert sett. Notespråket er universelt i sin skriftlige eksistens. Videre er alt som angår rytmikk i notert versjon også universelt, da det er fundert på matematikk (brøker). Av dette følger det at enhver sammensetning av noter rytmisk vil være absolutt og konstant teoretisk sett. Denne sammensetningen av noter rytmisk er det vanlig å kalle figur (eventuelt rytmisk figur). Begrepet figur er altså noe som eksisterer på et teoretisk plan. Overført til praksis vil en rytmisk figur (og notert rytmikk generelt) rett og slett være matematikk satt i et tidsforløp. Jeg vil ikke gå dypere inn i dette, men legger til grunn at en notert rytmisk figur er matematisk fundert og noe som eksisterer på et teoretisk plan.³⁶

Når en person lærer å spille noter på et instrument, lærer hun/han at hver note har hver sin varighet i tid, og at ved å sette dem sammen får man ulike rytmer/rytmiske figurer. Hver rytmiske figur skal utføres på sin bestemte måte, og har således sin spesielle identitet. Dette kan trekkes videre til at det eksisterer en idé, en slags fasit, om hvordan hver figur klinger, hvor målet er å spille figuren på denne måten hver gang man spiller den.³⁷ Denne type ”filosofi” rundt notene er i de senere tiår blitt systematisert gjennom såkalte studier i fremføringspraksis. Også i alminnelig musikkopplæring er dette til stede. Man lærer reglene før man får lov til å bryte dem – i dette tilfellet å gjøre en personlig vri. Når noter omgjøres til praksis av en musiker,

³⁵ Notasjon er også et middel for å huske låter. I så fall noteres kanskje bare det som er nødvendig for å gjenkalle en allerede kjent låt.

³⁶ Jeg vil når det gjelder begrepet figur avgrense omfanget av sammensatte noter til å gjelde innenfor noe som etter skjønn vil tilsvare en til to 4/4-takter, eller innenfor et tidsrom på 4 – 6 sekunder (jamfør London 2002: 537). En sammensetning av noter med større varighet enn dette vil ikke lenger oppleves som én figur, men som en linje/et riff/en strofe, som igjen kan være en sammensetning av flere figurer.

³⁷ Dette har en viss likhet med Platons idélære om at alle ting egentlig bare er kopier av en tenkt original som eksisterer i idéverdenen. I *Filosofileksikon* står det å lese: ”Ideen er det som setter oss i stand til å utpeke egenskapen, men det er også i kraft av ideen at tingen har egenskapen. Ideen er tingenes årsak.” (1996: 434)

skjer det noe. Det oppstår musikk. (Det er kanskje banalt å si, men det er tross alt ikke notene som er musikken.) Det som er interessant i den sammenheng er at notene gir musikeren en rettleiding med hensyn til hvordan musikken skal låte, men det er musikeren som velger hvilken tyngde hun/han vil tillegge notene i utførelsen av musikken. Musikerens vektlegging på og fortolkning av notene former musikken, og musikeren setter sitt personlige preg på musikken. Det som skjer i den sammenheng er at notene og de rytmiske figurene ofte og i varierende grad skifter form. Ut fra den musikalske konteksten tillegges musikeren myndighet til å frigjøre seg fra det nedskrevne notebildet. En musiker i et symfoniorkester vil i ingen eller svært liten grad ha mulighet til å frigjøre seg fra notene, med mindre det er nedfelt i notene at det er ”tillatt”.³⁸ En annen mulighet er at dirigenten kommer med et ønske om at musikeren forandrer/er fri til å spille noe annet enn det som står nedskrevet. Musikerne i eksempelvis en jazzkvartett vil derimot ofte ha stor frihet til å frigjøre seg fra notene, da notene i denne musikktradisjonen³⁹ mer er ment som en veiledning, et forslag eller et utgangspunkt til hvordan de kan spilles. Dersom man tillegger notene for stor betydning i en slik sammenheng kan resultatet bli at det låter stivt, platt og unaturlig, uten den rette ”feelingen”. Den musikalske konteksten er med andre ord avgjørende for i hvor stor grad musikeren frigjør seg fra notene, og hvor mye personlig preg hun/han legger i musiseringen. Denne frigjøringen fra notene kombinert med det personlige uttrykket gjør som nevnt ofte noe med de rytmiske figurene, noe jeg vil se på videre.

Det vil på et teoretisk plan eksistere et visst antall rytmiske figurer, da mulige sammensetninger av noter til slutt vil begrense seg. Det er dessuten et mindre antall figurer som går igjen og brukes hyppigst, som rett og slett er de mest vanlige i notesammenheng.⁴⁰ Disse figurene er også forventet som en del av repertoaret til en notekyndig person. Da det er disse figurene som til stadighet dukker opp i notene til musikere, medfører det uendelig mange musikalske utførelser av disse. Dette betyr at

³⁸ Denne betegnelsen heter *ad libitum*, som er italiensk og betyr ”etter behag” (Benestad, 1998: 179).

³⁹ Dette gjelder særlig såkalt standardjazz (som hovedsaklig består av amerikansk populærmusikk (som den gangen var jazzmusikk) fra første halvdel av det 20. århundre), samlet i noteserien *Real Book*, som anses å være noe av den viktigste og mest grunnleggende jazzmusikken som finnes.

⁴⁰ Utbredelsen av disse figurene varierer noe ut fra hva slags type musikk man har ned å gjøre, men på generell basis er de figurene som enklest lar seg lese, mest velkommen i musikerkreter. En figur kan ofte noteres på flere forskjellige måter, noe som har skapt en tommelfingerregel om å bruke en minst mulig kronglete notasjon som inkluderer færrest mulig tegn i én og samme figur.

én og samme figur vil bli utført på svært mange forskjellige måter, og ta mange ulike former som tilsynelatende ikke behøver å ha noe med hverandre å gjøre. Når dette trekkes til det ekstreme, kan figuren miste sitt opprinnelige ”matematiske” opphav, og nærme seg andre rytmiske figurer. Danielsen beskriver slike hendelser på følgende måte:

The distinction between figure and gesture is important in order to focus on how patterns of rhythm are shaped in time. At the level of figure, one rhythm might be identical to another, while at the level of gesture, they may be different. That rhythmic gestures may be related to different figures and thereby to different pulses and levels of pulses is, moreover, a way to describe how differentiation takes place within the complex, multilayered structure of rhythm. (Danielsen, 2006: 50)

Selv om vi har en gitt figur med en matematisk bestemt form for utførelse, kan musikeren altså frasere denne på en slik måte at den interne timingen i figuren ikke stemmer med dens notasjon – den matematiske inndelingen av figuren forandrer seg. Likevel er det stadig den samme figuren musikeren har til intensjon å spille, men den musikalske situasjonen gjør at det er hensiktsmessig, eller musikalsk riktig, å utføre figuren på en annen måte. Musikeren *tenker* altså den opprinnelige figuren, men fraserer den i forhold til konteksten. Dette leder videre til et annet aspekt ved denne type musisering; lytterens opplevelse av denne projeksjonen. Det vil alltid eksistere en forskjell mellom en musikers opplevelse av egenfremført musikk og hvordan en lytter opplever denne musikken. Musikeren sitter med notene foran seg og har en plan, en idé, et ønske og en slags plikt (avhenger av musikalsk situasjon, jamfør symfoniorkester versus jazzkvartett) vedrørende utførelsen. Lytteren på sin side gjør seg opp sine egne bilder og konnotasjoner på hva hun/han hører. Dersom lytteren er notekyndig, vil vedkommende også ofte se for seg notebildet hun/han hører, og strukturere musikken i noter. I situasjoner hvor musikeren fraserer de rytmiske figurene ”ut av det metriske” ved å strekke i underdelingsmønsteret og varigheten på hver enkelt note (både forkorte og forlenge), vil lytteren automatisk skjerpe hørselen og prøve å plassere figurene inn i den kjente og etablerte rytmikken. Dette kan i tilfeller være vanskelig eller umulig, da den spilte figuren nettopp ikke klinger som den er notert. Dette omtaler jeg som en gest. Lytterens forsøk på å identifisere gestens underliggende figur kan ende opp med å være feil i forhold til musikerens noter, eller være ikke-plasserbar i notefigursystemet. Dette er noe som vil avhenge av musikerens

frasering av den aktuelle figuren, og evnen musikeren har til å formidle gesten slik hun/han vil at den skal være. En stilfortrolig musiker som spiller for en ditto lytter vil oppleve gesten på samme måte; musikeren evner å frasere på en slik måte at lytteren er med på gesten, hvorpå begge er enige om at ”sånn skal det låte”.

Det er ingen tradisjon i hip-hop, i likhet med det meste av annen populærmusikk, for å skrive ned på noter hva som skjer i musikken. Musikken bygger på studioproduksjoner med programmerte/samplede groover og komp, hvor sound, attityde og uttrykk er av de viktigste parametrene. Det kan derfor virke lite hensiktsmessig å skulle prøve å gjengi en låt i hip-hopgenren på noter, da notene ikke vil kunne gjengi den faktiske klingende musikken. Det som derimot er hensiktsmessig for denne låtas vedkommende, er å bruke notene til å skaffe seg en oversikt over hva som skjer i musikken parametrisk (strukturelt) for å rydde opp i det relative auditive kaoset. Her oppstår de problemstillingene jeg har skissert over, som det er flere tilfeller av i denne Snoop Dogg-låta. Som jeg har vært inne på er kvintolfigurering en gjenganger i bass/synth-riffet og versvokalen. Dette er ikke en nøyaktig gjengivelse av hva som skjer rytmisk, da riffet som er programmert innehar forskyvninger i forhold til dette, samt at vokalen leker med rytmikken med stadige variasjoner. Like fullt er dette den beste representasjonen av det som skjer rytmisk på figurnivå hva angår bass/synth og versvokal. Hvis man skal ta hensyn til lesbarheten av notebildet er ikke kvintoler særlig egnet, da det er heller uvanlig rytmikk i populærmusikk. Åttendedeler og trioler i kombinasjoner er mer naturlig å bruke, og kan være et alternativ til kvintolene her. Men hvis vi ser på versvokalen mener jeg det blir for upresist å bruke dette, da det vil være misvisende og feilaktig i forhold den faktiske rytmikken. Det faktum at det i hver takt er inntil ti stavelser med noenlunde jevn avstand til hverandre, gjør åttendedeler og trioler uegnet. Ved å innlemme bass/synth-riffet i denne notasjonen viser man at vokalen ikke er alene om å gjøre den typen figurer, men at det er en tendens i låta til slik rytmikk. Dette bidrar til at man som lytter og observatør raskere vil se, dersom man legger låtas transkripsjon til grunn, at det skjer noe ekstraordinært rytmisk i låta. (Det vil selvsagt være en unaturlig innfallsvinkel å kun bruke notene for å få en indikasjon på hvordan låta er, men like fullt består poenget mitt.)

Underdelingsmønstre

Denne utgreiingen om hva slags underdeling de rytmiske figurene i låta har leder videre til et annet viktig spørsmål i dette henseende, nemlig underdelingsmønsteret og tetthetsreferenten i grooven. Da svært få av de rytmiske elementene deler treffpunkter (i forhold til puls og tid) eller underdelinger (fjerdedeler, åttendedeler, trioler eller kvintoler), er det vanskelig å finne både en felles puls (eventuelt entydig/enhetlig puls) og tetthetsreferenten. Den sistnevnte er egentlig umulig å sette, da de små forskyvningene i bass/synth-riffet samt den tøyende og varierende vokalen gir underdelinger på et absolutt mikroplan, og gjør det meningsløst å forsøke å bestemme en tetthet som alt innordner seg under. Disse små forskyvningene og variasjonene gjør også jobben med å sette en felles laveste underdeling problematisk. I og med at det er så varierende underdelingsmønstre blir det færre fellespunkter i pulshierarkiet, og man må gå inn på svært lav oppløsning for å finne en felles puls alle komponentene enes om. Dette nivået kan ligge på fjerdedelspuls (hi-hatpuls), da for eksempel åttendedeler vil gå i konflikt med vokalen. Men selv fjerdedeler er å strekke toleransen langt, faktisk kan nivået settes til halvnoter, da i forhold til vokalen her også, fordi denne gjør fraser som beveger seg innenfor hver halvnotepuls (eneren og treeren), og ”overser” fjerdedelene på toeren og fireren. Bass/synth-riffet forholder seg også ganske fritt til denne pulsen, og beveger seg til og med utenom halvnotene. Det er kanskje likevel hensiktsmessig å plassere det innenfor denne pulsen, da riffet er konstant og etablerer en slags forutsigbarhet vokalen ikke har. Slik blir bass/synth-riffet mer en del av det man organiserer pulsen rundt, og man er mer tolerant i forhold til avvikene det har fra hi-hatpuls. En videre diskusjon av dette kommer i avsnittet ””Common Slow Pulse” kontra ”Common Fast Pulse”” i kapittel III.

Musiq (Soulchild): "bestfriend", Juslisen (2002)

I analysen av denne låta vil jeg også ta for meg ett og ett ledd av den multilinjære rytmiske organiseringen, og bygge opp grooven gradvis ved å se på hva hvert instrument skaper i relasjon til de andre instrumentene. Låta har et relativt sparsommelig uttrykk hva angår både groove og dynamikk. Musiqs uttrykksmåte og frasing vokalt underbygges godt av grooven og øvrig harmonisk/melodisk komp, noe jeg vil se nærmere på gjennom analysen. Jeg velger å begynne med å se på trommegrooven, da den i denne låtas tilfelle er svært avgjørende for hvordan de øvrige komponentene / resten av grooven oppleves.. Låtas grunnenhet er på to takter, mens trommegrooven bare er på en takt. Notevedleggene viser grooven i henholdsvis 4/4 og 12/8. Analysen tar utgangspunkt i versjonen i 4/4, så dette vil være retningsgivende i begynnelsen. Versjonen i 12/8 gjør seg aktuell underveis.

Notevedleggene viser de to første taktene av verset (takt 5 og 6 i låta) i begge skjemaene (taktartene). Jeg har valgt å utelukke vokalen fra notebildet da den stadig forandrer seg, mens komponentene jeg har notert forholder seg konstante gjennom hele den første delen av låta (med unntak av gitaren, men denne har svært liten relevans rytmisk). Trommegrooven, som er programmert, består av basstromme, skarptromme, hi-hat og cabasa. Jeg vil organisere alt det analyserte materialet med utgangspunkt i at hi-haten danner grunnpulsene i låta, og begynner derfor med å se på denne.

Hi-hat:

Hi-haten spiller kontinuerlige rette sekstendedeler (i den forstand at de ikke er svingte) som går gjennom hele den utvalgte sekvensen av låta, med unntak av en liten stopp i hele grooven i overgangen til prerefrenget (som jeg ikke vil vektlegge i analysen). Det tar imidlertid litt tid å høre at det er sekstendedeler som går hele tiden, da hi-haten genrekonvensjonelt sett er svært underrepresentert i lydbildet. Den har relativt sett kraftige betoningene på hver fjerdedel tatt i betraktning at de øvrige slagene nesten ikke høres, noe som skal vise seg å være svært avgjørende for hvordan man som lytter opplever hele grooven i låta (jeg kommer tilbake til dette). Det er nettopp disse fjerdedelsbetoningene som skaper grunnpulsene, og de er også den jevneste og mest oversiktlige lydkilden i grooven.

Cabasa:

Denne har en lydkvalitet som minner mye om hi-hat, i tillegg til at den befinner seg i samme frekvensområde. Det har derfor vært vanlig innenfor genrene moderne r & b og neosoul å programmere hi-hat og cabasa slik at de sammen skaper en gest, noe som gir en mer dynamisk, variert og levende rytmikk enn hvis hi-haten hadde stått alene.⁴¹ Dette er følgelig tilfellet i denne låta, men lydkvalitet og frekvensområde er ikke alene om å skape dynamikk i figuren de to instrumentene lager. Det er på det mikrorytmiske planet at cabasaen gjør det lille ekstra som får figuren til å svinge skikkelig. Som notebildet tilsier er alle tre slagene den spiller innenfor hver takt ørlite grann for tidlig i forhold til hi-hatpulsens. Forslaget til hver treer er noe tidligere enn de to andre, og nærmer seg å lande på åttendedelstriolen før treeren (jeg har likevel notert den på sekstendedelen før, da den faller nærmest denne, men det kan være et tolkningsspørsmål). Et annet viktig moment i forhold til hva som får cabasaen til å svinge er varigheten på hvert slag samt hvordan man som lytter opplever disse. I motsetning til et lukket hi-hatslag, som er kort og avgrenset i utstrekning (tid) og tydelig definert, kan et cabasaslag opptre som noe som nettopp *ikke* minner om et slag. En cabasa kan lage en lang lyd som snarere skaper en lydeffekt, et svisj (og kan minne om en ”pen” utgave av hvit støy), om enn av perkussiv art. For denne låtas vedkommende er nok det siste tilfellet. Slagene – eller svisjene – er noe lengre enn hi-hatslagene i utstrekning. Dette gjør at de tar noe mer plass i grooven når de spilles, samt påvirker det andre som skjer rundt de i noen grad, i hovedsak følgende: Det at cabasaen i strengeste forstand ikke spiller slag, men likevel lager en perkussiv lydeffekt, gjør at det kan være vanskelig å bestemme hvor jeg som lytter egentlig opplever dens anslag, hvor betoningen/tyngden i lyden kommer. I denne låtas tilfelle vil jeg som lytter si at jeg opplever betoningen i lyden akkurat idet den forsvinner. Cabasa lager en skrapete, slepende lyd som ikke gir mulighet for store dynamiske variasjoner, og har et nokså definert start og stoppunkt når man spiller på den. Denne skrapete og slepende lyden, som gir assosiasjoner til bevegelse generelt, skaper et sug idet den spilles, og akkurat idet den stopper å spille etterlater den seg en energi som sparker grooven og timen videre, slik at tyngdepunktet i lyden oppleves her.

⁴¹Eksempler på dette finnes hos Destiny’s Child: “Bills, Bills, Bills” og “Jumpin’, Jumpin’” (1999), “Independent Women”, “Survivor” og “Nasty Girl” (2001), Aaliyah: “Loose Rap” og “Try Again” (2001), Alicia Keys: “Goodbye” og “Mr. Man” (2001), samt Kelis: “Sugar Honey Iced Tea” (2003).

Skarptromme:

Skarptrommen spiller en tradisjonell backbeat (toeren og fireren i takten). Den er programmert slik at toeren faller litt før hi-hatens toer, mens fireren faller enda litt før hi-hatens firer (altså ganske mye foran pulsen). Dette skaper to fenomener: På den ene siden kommer skarptrommen noe i konflikt med hi-haten da de begge ”kjemper om lytterens toer- og fireroppsmerksomhet”. På den andre siden utfyller de hverandres varighet, og gjør nettopp toeren og fireren større og fetere, mer utstrakt i tid. Dette medfører at hele trommegrooven blir forsterket, den får et noe mer organisk preg, og låta groover (sannsynligvis) mer enn den ville gjort hvis slagene falt nøyaktig likt.

Basstromme:

Basstrommen utfyller backbeaten til skarptrommen ved å legge eneren og treeren, og gjør dermed den tradisjonelle ”popgrooven” komplett. Begge disse slagene kommer noe for tidlig med lik avstand til pulsen, og faller ganske nøyaktig med samme avstand til hi-haten som skarptrommens toer. I tillegg til eneren og treeren spiller basstrommen et forslag til fireren, som jeg har notert som en kraftig forsinket åttendedel i notebildet. Det er dette slaget som hovedsaklig bryter med hi-hatprogrammeringen, med en følelse av triolunderdeling, og det skaper et tilskudd til grooven som påvirker hele grunnfølelsen i låta. Dette kommer jeg tilbake til.

Bass:

Bassgitaren ligger som basstrommen på tung ener og treer, samt på forsinkede øg-er før treeren og fireren. Eneren og treeren er som basstrommen litt for tidlige i forhold til hi-hatpulsene, men bassen plasserer seg noe senere og faller i mellom basstromme- og hi-hatslagene. Basstonene (enerne og treerne) starter altså idet basstrommen har hatt angrepet sitt, noe som gir en følelse av at basstrommeslagene utløser basstonene. Den første av øg-ene (toerns ”øg”) er å anse som en ”ghost note” (svak, butt tone som hovedsaklig har en rytmisk funksjon), mens treerens ”øg” faller sammen med basstrommeslaget som ligger her. Begge disse øg-ene faller med samme avstand til henholdsvis treeren og fireren. På den måten bidrar bassen til å forsterke følelsen av triolunderdeling som basstrommen har, noe som forstyrrer den rette sekstendedelsunderdelingen hi-haten lager.

Gitar:

Det legges gitarakkorder på hver ener i verset og prerefrenget som klinger ut hver takt, og skaper mesteparten av det harmoniske grunnlaget for vokalen. Disse er av liten rytmisk betydning, da de spilles brutt med en tonekvalitet som er svært bløt og svevende. Likevel bidrar de til å understreke den avslappede stemningen låta har, også fordi de brutte akkordene spres ut over hver ener i tid slik at det man som lytter opplever som gitaranslaget blir diffust og forsinket i forhold til puls-eneren. Ut over disse akkordene legger en annen gitarstemme en tone på enerens ”øg” i hver takt som faller noe forsinket i forhold til hi-hatens åttendedeler, samt en og annen tilfeldig tone. Disse er imidlertid ikke med på å dra den øvrige grooven i verken den ene eller den andre retningen, da de er lagt forholdsvis svakt i lydbildet og ikke makter å ta en rolle som et viktig perkussivt element. På refrenget bryter akkordgitaren opp og legger akkordene ut som løse toner med åttendedelsrytmikk som faller på hi-hatens underdelinger, men fortsetter først og fremst rollen som et harmonisk element plassert bak vokalen.

Leadvokal, vers:

Musiq legger seg stilkorrekt godt bakpå grooven, og drar det hele i sin retning. Tetthetsreferenten i vokalen er på åttendedelsplanet, og de fleste frasene han synger er oppbygd av åttendedeler. I tillegg til at Musiq ligger bak grooven drar han litt i alle åttendedelsunderdelingene (øg-ene), slik at de tenderer mot den siste triolen i en åttendedelstriolgruppering. Dette forsterker den grunnfølelsen basstrommen skaper med det ene slaget som bryter med resten av grooven som nevnt over, og man blir som lytter dratt med på denne triolunderdelingen av grooven.

Mannlig koring, prerefreng:

Denne koringen, som forøvrig er sunget av Musiq selv, består av mange lange noteverdier, men har likevel en bevegelse i slutten av hver første takt i hver totaktersperiode som underbygger triolunderdelingen leadvokalen nærmer seg. Denne bevegelsen er svært bakpå i forhold til trommegrooven, og avsluttes med en ener som nærmest lander på den andre sekstendedelen i takten. Leadvokalen forholder seg på prerefrenget friere til underdelingene, og beveger seg mellom rette og svingte åttendedeler. Den svarer også koringens rytmiske bevegelse, og nærmer seg en sekstendedelsunderdeling i noen av frasene.

Kvinnelig vokal, refreng:

Koringen på refrenget (sunget av Carol Riddick) er den melodiførende vokalen, og fungerer dermed som leadvokal her. Hun viderefører vokalstilen til Musiq fra verset og prerefrenget ved å legge seg bak grooven. Men hun synger med jevnere åttendedelsunderdeling, og bryter dermed med triolunderdelingen vokalen så langt har representert. Musiq inntar på refrenget en rolle som korist, og svarer på og komplementerer melodien. Han forholder seg som på prerefrenget fritt til underdelingene, men fungerer mye mindre som et rytmisk element her.

Tangentinstrumenter:

Det forekommer innslag av noen tangentinstrumenter som er noe mindre viktige med det rytmiske for øret enn de instrumentene jeg har presentert til nå, men for ordens skyld tar jeg med disse også, for å gjøre presentasjonen av notebildet samt den multilinjære rytmiske organiseringen komplett.

Det ligger en Fender Rhodes i låtas fire første takter, som er det eneste akkord- og melodiførende instrumentet her. Jeg har, som jeg sa innledningsvis i analysedelen, valgt å konsentrere meg om vers, prerefreng og refreng, men vil likevel nevne dette. For allerede her i introen presenteres grunnstemningen og groovefølelsen som preger resten av låta, nettopp på grunn av dette Rhodes-riffet. Det er svært toneangivende for vokalmelodien som kommer, i den forstand at det forutsier hva slags fraserings og rytmikk vi kommer til å få servert av vokalen. Mot slutten av introen smyer det seg inn et el-orgel som ligger på akkorden Rhodes-riffet tar utgangspunkt i. Dette orgelet fortsetter inn i verset og blander seg med gitarakkordene her, og får disse til å bli enda mykere og fyldigere. Rhodes-en legger av på verset, men kommer inn igjen på prerefrenget. Her spiller den bruddstykker av introriffet, men det er vanskelig å legge merke til, da det er forholdsvis tilslørt av øvrige instrumenter og vokal. Dette fortsetter på refrenget, men her spiller den enda mindre av riffet og mer lange toner, og blir kun en del av det harmoniske grunnlaget.

Valg av puls

Jeg vil nå ta for meg grooven i låta på et mer helhetlig plan, og gå inn og se på hva som skaper de ulike fenomenene jeg har oppdaget underveis i analyseprosessen, samt utdype disse. Jeg vil også nå starte med trommegrooven, for så å plassere de andre instrumentene etter hvert.

Hi-haten spiller som beskrevet over rette sekstendedeler gjennom hele den utvalgte delen av låta, og er faktisk det eneste perkussive elementet som har en jevn, isokron puls. Dette er med andre ord en god forutsetning for å danne grunnlaget for grunnpulsen i låta.⁴² Basstrommen og skarptrommen, som i utgangspunktet er potensielle lydkilder for pulsdannelse, danner ikke en jevn puls internt fordi skarptrommen har ulik avstand til hi-hatslaget på toeren fra fireren, og vil derfor ikke være nøyaktige nok. Et annet alternativ kan være å bruke bare basstrommen og/eller bassen som lydkilder til pulsdannelse. Begge disse spiller på fjerdedelene (altså slag på en tenkt fjerdedelpuls) kun annenhvert slag, altså med varigheten av en halvnote mellom hvert anslag. Dette skaper ikke den samme kontinuiteten i pulsmønsteret som hi-hatpulsene gjør. Vokalen kan være et tredje alternativ for valg av grunnpuls. Problemet med den er at rytmikken som synges er variert, og skaper dermed ikke forutsigbarhet. Dessuten bærer de tre delene vers, prerefrens og refrens preg av at det er tre ulike vokalarrangementer, som følgelig har hvert sitt organiske preg og synges med litt forskjellig fraserings- og underdeling. Dette medfører at vokalen blir for variert til at den kan fungere som en grunnpuls de andre komponentene i grooven kan orientere seg etter. Jeg står derfor ved valget mitt av de betonte fjerdedelene i hi-haten som grunnpuls.

Tetthetsreferenten til hi-haten er derimot ikke like selvsagt som underdeling for grunnpulsen. Både cabasa, basstromme, bass og den mannlige vokalen – både lead og koring – samt Rhodes-pianoet i introen, nærmer seg en svingt/shuffla underdeling hvor åttendedelstriolene er tetthetsreferenten, i motsetning til hi-hatens rette sekstendedelsunderdeling. Det eneste alle instrumentene er enige om er at fjerdedelene skal være pulsen, da alle komponentene har noenlunde samme avstand

⁴² Hvorvidt dette faktisk gir et godt grunnlag for grunnpuls diskuteres i avsnittene ”Taktart / flertydighet” og ”Common Slow Pulse” kontra ”Common Fast Pulse” i kapittel III.

mellom hver fjerdedel internt (i alle fall ikke med større variasjoner enn at det er innlysende om slagene enten er ment å være på fjerdedelene eller den nærmeste naturlige underdeling). Det er likevel hi-haten som er det elementet i låta som er helt jevn og opptrer med isokron puls konstant, også i underdelingsmønstrer. Burde ikke denne derved være underdelingsreferansen som overstyrer alle de andre rytmiske komponentene i grooven?

Lytteopplevelse, flertydighet og taktart

Her inntreffer et viktig moment jeg ikke har hatt i fokus så langt i oppgaven, og som også går litt utenfor oppgavens rammer, nemlig sound.⁴³ I dette tilfellet er det særlig dynamikken i hvert instrument som er avgjørende for hvordan opplevelsen av grooven er. Hi-hatens sekstendedelsunderdelinger er rett og slett for *svake* til at de trenger *nok* gjennom den øvrige lydstrømmen, og mister dermed muligheten til å skape et underdelingsmønster lytteren kan organisere de øvrige rytmiske elementene etter. I og med at det ikke er noen andre instrumenter som følger sekstendedelsunderdelingen til hi-haten får den heller ingen hjelp til å manifestere seg, og blir overkjørt av den øvrige grooven. Dermed er det åpent for de andre instrumentene til å påvirke underdelingen i sin retning. Tradisjonelt sett innenfor den vestlige populærmusikken er det to alternativer til underdelingsmønster ved siden av rette sekstendedeler. Det første, som også er mest brukt særlig i nyere populærmusikk, er underdeling på sekstendedelstriolnivå når fjerdedelene er grunnpuls, også kalt svingte sekstendedeler eller shuffle⁴⁴. Denne type underdeling er mye brukt i hip-hop og dansemusikk, og gir gjerne grooven et noe mer organisk og sprettende tilsnitt enn rette sekstendedeler gir (veldig generelt sagt). Det andre mønstret er å underdele på åttendedelstriolene når fjerdedelene er grunnpuls. Dette er ikke like vanlig i dagens

⁴³ Flere bidrag innenfor rytmeforskningen har i de siste årene fokusert på forholdet mellom sound og rytmikk. Blant annet har Danielsen skrevet om viktigheten av riktig balanse (volum) i forholdet mellom rytme og motrytme (Danielsen 2006: 61-72), Danielsen og Waadeland har vært opptatt av om man kan høre tidsplassering ut fra sound (presentert i innlegg på forskningsworkshopen "Rhythm, sound and technology in groove oriented music" i regi av forskningsprosjektet *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, UiO, høsten 2006), og Bjerke har skrevet om betydningen av relasjonelle forhold i lydrommet (Bjerke, 2007: 61-63).

⁴⁴ *Shuffle* = "stokke, blande", direkte oversatt (Kunnskapsforlaget Engelsk-Norsk ordbok 1991). Dette overføres i musikkbetydning til å blande eller stokke om på underdelingen, mer konkret å gi hvert første og tredje slag i en sekstendedelstriolgruppering underdelingsmønstrer.

populærmusikk, men var desto vanligere på femti- og sekstitallet (mye tidlig rock 'n' roll, rhythm and blues og soul har denne underdelingen). Denne typen underdeling kalles også shuffle (da prinsippet er det samme), og brukes da om for eksempel shufflerock (som er en egen type groove man finner i en del country og bluesrock), og brukes også som definisjonen på "swing" (primært i betydningen og musikkformen swingjazz). Alle disse musikkformene/groovene skaper en gyngende og nettopp svingt følelse på grooven.

Det er denne siste varianten, med underdeling på åttendedelstriolene, grooven i *bestfriend* nærmer seg. Hovedårsaken til det er først og fremst basstrommen og bassen. Disse er veldig dominerende for hvorfor grooven oppleves med dette underdelingsmønsteret, da figuren de spiller er sterkt retningsangivende og stiltypisk for en slik svingt groove. Dette alene er nok til å sette preg på alt det andre som skjer i musikken, og drar grooven denne retningen. Likevel er dette kun det underdelingsmønsteret grooven i låta er *nærmest*, og er ikke presist nok til å faktisk kunne dele hver fjerdedel opp i tre og bruke disse (åttendedels-)triolene som underdeling. *Følelsen* av at dette er underdelingen er imidlertid nok til at man som lytter ubevisst vil prøve å følge denne, og automatisk forsøker å organisere alle komponentene i grooven etter dette mønsteret. Man vil derimot oppleve at det er noe som ikke stemmer, da grooven ikke innfrir dette matematiske underdelingsmønsteret. Jeg hevder ikke at dette er unikt for denne låta, da det finnes mengder av eksempler på låter med et underdelingsmønster som ikke lar seg notere ned. Å gradere svingen på åttendedelene eller sekstendedelene i programmerte groover har vært vanlig å gjøre så lenge man har hatt et verktøy som har kunnet gjøre dette. Det jeg finner interessant med grooven i denne låta er ikke at den ikke har et naturlig underdelingsmønster, men hva underdelingen faktisk gjør med hele følelsen av låta. Forskjellen på denne låta i forhold til andre låter med skjev underdeling er at grooven i dette tilfellet gjør at man får en helt ny *taktartsfølelse*. Figuren som spilles av basstromme og bass påvirker lytteropplevelsen av cabasaen, Rhodes-pianoet (i intro) og vokalen og gjør at hele låta oppleves i 12/8 fremfor 4/4. Alle de nevnte instrumentene har som jeg beskrev tidligere i analysen en underdeling som nærmer seg åttendedelstriolunderdeling. Likevel ville samtlige av disse oppleves med rett sekstendedelsunderdeling (samme som hi-haten har) dersom basstrommen og bassen hadde spilt to rette åttendedeler på treeren og treerens "øg" i stedet for den tilnærmede triolfiguren de spiller nå. Man

ville fortsatt opplevd fraseringen til de enkelte instrumentene som noe skjev og slepen, og sannsynligvis enda mer bakpå enn hvordan de oppleves nå. Likevel hadde basstromme- og bassfiguren styrt retningen for grooven og organisert resten av rytmikken i en rett underdeling for lytteren. Forfatterne av artikkelen ”Perception and Analysing Methods of Groove in Popular Music” (Bader og Markuse, 1994) beskriver en utført undersøkelse de har foretatt blant 359 elever i alderen 10-21 år, hvor de etterlyste hvilke instrumenter i en poplåt som definerte taktslagene⁴⁵ i grooven best. Basstrommen kom høyest ut av stemmene, sammen med skarptrommen. Nest etter disse ble bassen betegnet som den mest taktsterke. Dette stemmer godt overens med min påstand om at bass- og basstrommen i *Bestfriend* er de mest dominante instrumentene i denne grooven. Også av praktiske erfaringer som trommeslager og musiker vet jeg hvor viktig bass og basstromme er for fundamentet i selve grooven og for hvordan denne oppleves, samt hvordan de andre instrumentene fortoner seg i forhold til dette, både fra utøverens og lytterens perspektiv. I denne låtas tilfelle er det gesten av basstromme- og bassfiguren som avgjør at resten av låta (av den utvalgte sekvensen) oppleves som nettopp en 12/8-groove, til tross for at ingen av instrumentene spiller med den nøyaktige underdelingen en slik groove konvensjonelt sett har. For øvrig kan det nevnes at følgene av denne gesten gir assosiasjoner til gamle soulgroover, som gjør at låta får et historisk preg og gir referanser tilbake til tidlig soul. Det å peke tilbake på røttene er nettopp et av kjennetegnene og en av definisjonene på genren neosoul som Musiq faller inn under, og han forsterker her sin posisjon ved å bruke en slik groove som gir assosiasjoner til ”autentisk”, original soul.

Låtas videre utvikling

Det er også verdt å merke seg hva den kvinnelige vokalstemmen på refrengene tilfører den totale opplevelsen av grooven i låta. Denne stemmen er, ved siden av hi-haten, det elementet i grooven som i størst grad innordner seg et rett sekstendedelsunderdelingsmønster (åttendedelsrytmikken i kvinnevokalen ligger nærmest et sekstendedelsunderdelt mønster og ikke et triolunderdelt, den er altså

⁴⁵ I artikkelen brukes ordet ”beat”, som kan oversettes til taktslag i denne sammenheng.

todelt fremfor tredelt). Den antyder også hva som vil vise seg å komme etter andre refreng og ut låta, hva angår groove og underdelingsmønster.

Andre refreng glir over i et stikk hvor den kvinnelige vokalisten, Carol Riddick, vies enda mer oppmerksomhet enn på refrengene. Det er nå litt mindre klang på stemmen, den ligger noe nærmere i miksen (lydbildet), tar mer plass og er mer tilstedeværende enn på refrengene. I motsetning til refrengene, hvor hele vokalrollen hennes var å fungere som et flerstemt og/eller dubbet kor med en melodiførende oppgave, bryter hun på stikket ut av denne rollen og tar hele jobben med å synge lead alene (uten flere stemmer som dobler seg selv). Hun synger i tillegg en korstemme hvor hun svarer sin egen lead, og fyller hele vokalrollen alene med totalt fravær av Musiq. Øvrige instrumenter på stikket er gitar, som tiltar noe i rytmisk frekvens uten å dominere grooven, samt et piano som ligger under gitaren og forsterker det harmoniske. På dette stikket viderefører kvinnevokalen sin egen underdeling fra refrenget, og tar opp konkurransen med resten av grooven ved å holde på sekstendedeler som tetthetsreferent. Hun hjelpes godt på vei av at bass og Rhodes ikke spiller i det hele tatt de første åtte taktene, noe som gir den shuffla underdelingen mindre tyngde. Etter åtte takter kommer disse tilbake igjen, men nå kun på heltoner som danner et harmonisk teppe under vokalen, og dermed uten å si noe om grooven. I samme øyeblikk (altså etter åtte takter av stikket) forsvinner alle slagverksinstrumenter, gitar og piano, og gjør et opphold på fire takter. Fraværet av disse instrumentene gjør at grooven mister fotfeste. Samtidig frigjør vokalen seg rytmisk og antyder ingen bestemt underdeling akkurat her. Til sammen gjør dette at hele pulsfølelsen i stor grad opphører og nullstilles. Mark Butler skriver i artikkelen ”Turning the beat around” (2001) om fenomener i elektronisk dansemusikk hvor flertydighet i de metriske lagene rår: ”[...] when there is no definitive metrical layer, the distinction between metrical and antimetrical layers may not be apparent” (2001: 37). Fraværet av perkussive elementer i dette partiet gjør vokalen kronglete å plassere metrisk, men samtidig sitter grooven fortsatt litt i kroppen slik at vi til en viss grad føler vi har en knagg å feste vokalen på. Det er likevel vanskelig å få denne følelsen til å passe sammen med den frigjorte vokalen, så både puls- og underdelingsmønster forsvinner.

Når trommegrooven kommer inn igjen etter disse fire taktene er vi som lyttere derfor åpne for ”hva som helst”, og får servert en ny groove som ikke minner mye om den

gamle i det hele tatt. Denne nye grooven⁴⁶, som spiller ut låta i dette partiet som jeg definerer som outroen, tar styring fra første slag og etablerer ny puls med en gang den inntreffer. Skarptrommen – denne gangen representert som kantslag – utgjør sammen med basstrommen en gest som spiller alle fjerdedelene i takten, hvis slag er med jevn avstand til hverandre (IOI). Dette skaper en solid og stabil puls. Disse to komponentene er også sterkest i volum i trommegrooven, og er godt representert i lydbildet. Man innordner derfor intuitivt de andre instrumentene etter denne pulsen. Underdelinger forekommer kun i basstrommen, som ligger med et forslag på sekstendedelen før hver ener og treer (samt en åttendedel presis på enerens ”øg” i annenhver takt). Disse sekstendedelene er noe shuffla. De øvrige komponentene i trommegrooven er en hi-hat som ligger på to og fire nøyaktig sammen med skarptrommen, samt cabasa. Denne cabasaen har skiftet rolle fra tidligere i låta, og er nå mye mer aktiv. Den ligger på sekstendedeler frasert svært dynamisk med et organisk tilsnitt, plassert noe bak den nye pulsen. Underdelingene internt er svakt shuffla sekstendedeler. Dette underdelingsmønsteret er forenlig med basstrommens underdelinger – samtlige av basstrommens forslag treffer sammen med cabasaen. Gesten cabasaen spiller gir imidlertid grooven en kvalitet som gjør at det groover på en måte det ikke har gjort så langt i låta. Sekstendedelene den spiller har et betoningsmønster hvor i stor grad den andre og fjerde sekstendedelen i hver gruppering på fire sekstendedeler er markert. En slik fraserings gir en synkopert rytme, som spretter oppå grooven (noe en slik fraserings vil gjøre oppå en hvilken som helst tung groove). Da den øvrige trommegrooven her er forholdsvis tungt markert på fjerdedelene, gir cabasaen motstand til pulsen bass- og skarptrommen etablerer (men uten at den klarer å etablere en konkurrerende puls) og skaper friksjon og bevegelse i grooven. På tross av at cabasaen ligger bak pulsen, gir måten den er frasert på fremdrift og skyv i grooven. Med en gest som i stor grad betoner hver andre og fjerde sekstendedel (som på grunn av forsinkelsen og shufflingen gjør at disse slagene havner rett før hver fjerdedel), gir cabasaen en kickstart til de bass- og skarptrommeslagene den ligger rett foran. Dette gir et gjennomgående driv i grooven. Riddick følger i all hovedsak denne nye pulsen, men holder fast ved sitt underdelingsmønster fra stikket. Dette (underdelingsmønsteret) ligger ørlite foran cabasagrooven. Hun får etter hvert besøk av Musiq igjen, som legger seg bakpå i

⁴⁶ Jeg har valgt å ikke notere ned denne, men beskriver den heller i det følgende.

samsvar med hvordan han har gjort det tidligere i låta. På dette tidspunktet eksisterer det strengt tatt fire ulike underdelingsmønstre, og det er relevant å trekke inn Butler, som sier følgende om en slik situasjon:

[...] the persistent repetition of both asymmetrical and even patterns encourages multiple perspectives on rhythmic and metrical structure, thereby undermining any sense that there is a singular structure underlying the music. (Butler, 2001: 37)

Inget av de fire underdelingsmønstrene er dominante nok til å trekke med seg lytteren, noe som skaper en forholdsvis urolig groove som trekker i alle retninger. Etter tolv takter fra den nye trommegroovens inntog kommer imidlertid et kor bestående av både Riddick og Musiq inn. Dette ligger godt bak pulsen, med sitt eget interne underdelingsmønster bestående av rette sekstendedeler. Koret får funksjonen som melodiførende lead herfra og ut låta, mens Musiqs allerede eksisterende leadvokal inntar en rolle som kommenterende og komplimenterende i forhold til koret. På grunn av sin funksjon som melodiførende leadvokal blir *koret* dominerende for hva slags underdelingsmønster man følger som lytter. Koret danner en massiv lyd (begge vokalistene har dubbet seg selv), og preger lydbildet ved å ligge godt fremme i miksen. I tillegg øker Rhodes-en i volum og støtter koret harmonisk, pluss at en effektgitar inntreder med perkussive lyder som forstyrrer den eksisterende grooven noe. Trommegrooven inkludert cabasaen mister med andre ord sin pondus her, og makter ikke å styre puls og underdeling i like stor grad denne siste biten av låta.

Skjema

På sett og vis oppleves den nye grooven i outroen (fra da trommene kommer inn etter fire takters pause) som forløsende etter all flertydighet og forvirring rundt underdelingsmønster og taktart tidligere i låta. Grooven slipper seg løs og danser lekende med seg selv ut låta, og skaper en positiv energi. Teksten underbygger denne stemningen, da Riddick har sunget seg frem til en løsning på hvordan Musiq kan redde det skrantende forholdet til kjæresten sin. Hele partiet bærer preg av håp og positivitet. Diskusjonen vedrørende taktart dukker imidlertid opp igjen her. Etter å ha etablert 12/8 som den mest riktige taktarten for uttrykket på groove og stemning

tidligere i låta, er denne heller uegnet i outroen. Ingenting i den rytmiske veven følger en åttendedelstriolunderdeling her, så å skulle plassere notebildet inn i 12/8-takt vil være søkt. Vi er med andre ord tilbake ved utgangspunktet i analysen, hvor skjemaet presenteres i 4/4-takt.

Det som derimot viser seg som en aktuell problemstilling er hvorvidt skjemaet er styrt av rette eller svingte sekstendedeler. I det trommegrooven inntreffer i outroen er det liten tvil om hvor pulsen befinner seg, da denne stabilt og solid manifesteres av bass- og skarptromme. Underdelingene til basstrommen og cabasaen er svingte sekstendedeler plassert bak grunnpulsen, men de klarer ikke å konkurrere med denne pulsen da bevegelsene til cabasaen er for dynamiske. Den kvinnelige vokalen følger i stor grad det samme mønsteret fra stikket; rette sekstendedeler på pulsen. Den mannlige vokalen holder seg også stort sett til den samme rytmikken fra vers/refreng i outroen, fraser fundert rundt åttendedeler plassert bak pulsen som iblant tenderer mot en åttendedelstriolunderdeling. Lytteropplevelsen de første tolv taktene av outroen er preget av tromme- og cabasagrooven, som sammen spiller en shuffla sekstendedelsgroove. Man plasserer vokalistene inn i dette mønsteret, og hører vokalen i lys av denne grooven. Dette gir en spenstig groove med et organisk preg på grunn av de mikrorytmiske variasjonene vokalen gjør oppå en allerede dynamisk trommegroove. Særlig tydelig blir dette når Musiq kommer inn, da han synger mer slepent og drar mer i frasene enn Riddick gjør. Hun har en gjennomgående rytmikk som er relativt forutsigbar, tydelig og stabil, med jevnere underdeling, mens Musiq alltid ligger bak pulsen med stor svingratio i rytmikken, og havner tidvis bak cabasagrooven. Når koret kommer inn mot slutten presenterer de et nytt underdelingsmønster: rette sekstendedeler bak grunnpulsen. Dette påvirker faktisk vokalen til Musiq, og han følger i stor grad korets underdelinger herfra. Dette mønsteret preger resten av låta.

Som gjennomgangsrytmikk i outroen vil det altså ikke gi seg selv hva som er mest egnet, da de ulike elementene ikke tar ”rytmisk hensyn” til hverandre. Den samlede trommegrooven er kompromissløs idet den kommer inn, og setter dagsorden for de ulike rytmiske parametrene. Pulsen plantes av bass- og skarptrommen, mens underdelingsmønsteret defineres hektisk av cabasaen, samtidig som den på sett og vis tillater en rundere underdeling på grunn av sin organiske og dynamiske frasing.

Vokalen bryr seg ikke for mye om hva som skjer i trommene, foruten å orientere seg etter pulsen. Musiq lar faktisk *koret*, og ikke trommene, avgjøre hva slags underdelingsmønster han skal følge på slutten, noe som forøvrig forteller at det ikke behøver å være trommene som fungerer som rytmisk referanse i en groove.

En narrativ grooveutvikling

Slik jeg opplever denne utviklingen av grooven er det naturlig å se på den som et narrativ. Outroen starter altså med en dominans fra den shuffla trommegrooven, og avsluttes med en dominans fra den rette sekstendedelsunderdelte vokal-(kor-)linjen. Dette hendelsesforløpet har likhetstrekk med den overordnede grooveutviklingen for hele låta. Ettersom jeg tidligere har konkludert med at skjemaet i låta starter i 12/8-takt, er det naturlig å forsøke å plassere alt som skjer av musikalsk utvikling underveis i dette skjemaet. Dette utfordres allerede i første refreng, hvor den kvinnelige vokalen legger seg på en rettere åttendedelsunderdeling enn alt annet som til da er presentert. Her er det likevel fortsatt 12/8-taktarten som gjelder, de rette åttendedelene fra vokalen gjør først og fremst noe med følelsen *i* grooven, og ikke *av* grooven. Forskjellen på dette tillegger jeg hvordan fraseringen og utformingen av de rytmiske gestene i grooven gjøres. Opplevelsen av grooven er på dette tidspunktet 12/8-takt, som jeg som nevnt tidligere anser som å være en etablert type groove i soulgenren. Når vokalistene drar i – eller snarere retter opp – åttendedelene hun synger, er det med et tilsnitt hvor hun forholder seg til taktarten 12/8, men leker med underdelingsmønstret i den rytmiske fraseringen sin. Dette foregår *i* grooven, og viser vokalistens ønske om musikalsk utforming av rytmikken hun synger. Hun ønsker *ikke* at låta skal gå i 4/4-takt og prøver å demonstrere hvordan hun vil at det egentlig skal være, som kunne ha gjort noe med vår opplevelse *av* grooven og taktarten, men hun gjør noe med rytmikken i den eksisterende taktarten. En ytterligere overdrivelse av åttendedelene ved å synge de helt metrisk rett kunne derimot ha gjort noe med lytteropplevelsen av grooven, men dette hadde sannsynligvis fungert dårlig musikalsk og fortonet seg som kunstig og unaturlig. Etter første refreng stabiliserer grooven seg igjen, før samme fenomen oppstår i andre refreng. Dette ledes videre til stikket hvor vokalen i økende grad frigjør seg fra den etablerte taktarten, og vi nærmer oss et

”mellomsjikt” hva angår taktart. De fire taktene uten groove før outroen gir vokalistene det nødvendige oppholdet til å fjerne taktart- og pulsfølelsen, og vendepunktet kommer. Når grooven setter inn igjen er alt nytt, og alt forholder seg til den nye taktarten og det shuffla underdelingsmønsteret. Dette holder seg gjeldende til vokalkoret inntreffer mot slutten, og kompromissløst gjennomfører en rett sekstendedelsunderdeling. Trommegrooven overstyres, Musiq lar seg overlempe, ”skifter fil”, og følger koret i stedet. Utviklingen i denne låta har flere likhetstrekk med utviklingen i låta ”French Kiss”, slik Stan Hawkins sier det i antologien *Analyzing Popular Music*:

The intricate elements of rhythm, metre and and repetition thus reveal interesting traits which mould the musical material into an organic unity. Furthermore, the organization of all the CGPs⁴⁷ bears directly upon the signification of beat structures and their metric construction. And, it is the impact of all the musical events entering and exiting the mix at specific points that determines the fluctuating currency of the beat; the result being that while the beat maintains a sense of regularity throughout, it is never stable. (Hawkins, 2003: 95)

⁴⁷ CGP = ”cellular groove patterns”, som Hawkins omtaler som større organiseringer/inndelinger av utviklingen i låta.

Kapittel III

Diskusjon av analysert låtmateriale

[...] an attraction to experiences of rhythm and rhythmic behaviour is deeply rooted in man's nature (Waadeland, 2000: 14)

Samtidige rytmiske hendelser med ulikt tilhold i skjema

Jeg vil nå ta for meg et fenomen jeg presenterte i analysen av Brandy-låta "What About Us?", og gå litt grundigere inn i problemstillingen. Jeg vil gjøre dette ved å trekke inn musikkeksempler fra andre artister hvor samme fenomen eksisterer, og gi en kort analyse av disse for å tydeliggjøre hendelsene. Fenomenet er, som avsnittets overskrift tilsier, rytmiske realiseringer/hendelser (gester) som inntreffer samtidig i tid, men som referer til ulik plassering i notebildet/skjemaet.

For å gi en innføring i problemstillingen starter jeg med å friske opp hendelsen fra Brandys "What About Us?" fra albumet *Full Moon* (2002).

Grooven i låta preges av svært mange instrumenter med ulik rytmikk og ulike underdelingsmønstre/pulsforhold. Jeg presenterte gjennom analysen tre mulige grunnpulser:

1. Skarptromme (som jeg valgte som grunnpuls).
2. Woodblock/hi-hat (ligger foran skarptrommepulsen).
3. Vokal (ligger bak skarptrommepulsen).

Notebildet er presentert med skarptrommen som grunnpuls.

Den ene av synthene, som jeg gav navnet "melodisk/tematisk synth", fører en rytmikk preget av sekstendedeler med svært ujevne plasseringer i forhold til skarptrommepulsen. Flere av disse faller med så stor forsinkelse at de oppleves som sekstendedelstrioler, og enkelte som den nærmeste trettitodelen *etter* denne pulsen. Dette gjør at noen av slagene, nærmere bestemt slaget som kommer like før eneren og

like før toeren (den fjerde sekstendedelsnoten i en gruppering på fire), faller *samtidig* med hi-hat/woodblockslagene, som ligger på henholdsvis for tidlig ener og toer i forhold til skarptrommepulsen. Disse synthtonene er altså en forsinket sekstendedel (den fjerde sekstendedelsnoten i en gruppering på fire) i forhold til skarptrommepulsen, mens hi-hat/woodblockslagene er henholdsvis enere og toere (i takten) som kommer for tidlig i forhold til skarptrommepulsen (for øvrig er hi-hat/woodblockslagene også pulsslag internt i deres egen puls). Det er med andre ord to forskjellige rytmiske hendelser som deler plassering i takten auditivt. Hva er så grunnen til at jeg insisterer på å skille disse gestene fra hverandre i notebildet, når realiseringen er slik at de inntreffer på likt og klinger sammen?

På dette tidspunktet er det nødvendig å konstituere et skille mellom skjema og realisering. Notebildet er en representasjon av den multilineære rytmiske organiseringen, slik hvert instrument opptrer i forhold til resten, og i forhold til den valgte (skarptromme-)pulsen. Det viser hva slags rytmikk hvert instrument utfører, slik denne er formulert og frasert. Pilsystemet jeg bruker indikerer forskyvingen av enkeltslagene i tid, og er således ikke en del av et konvensjonelt noteskriftspråk. Det mest presise ville vært å notere inn disse forskyvingene ved bruk av noteverdier med høyere oppløsning, for å gjengi den eksakte rytmikken. Ulempen med en slik notasjon er lesbarheten og tydeligheten av det. Jo høyere noteverdier man bruker jo mer trykksverte blir det på papiret, som igjen gir mindre oversiktlig og umiddelbarhet ved lesning (jamfør tidligere drøfting om notasjon). Ved siden av å gjøre notebildet mest mulig lesbart og oversiktlig, er en presentasjon av den typen jeg gir også med på å beskrive hvordan musikken oppleves for mottakeren, i den forstand at den er et forsøk på å representere rytmikkens opplevde virtuelle struktur (se også tidligere diskusjon om figur/gest). I den forbindelse er det meningsfullt å gjøre forskjell på notasjonen av synthen og hi-hat/woodblocken, selv om de treffer likt i tid. De tre grunnpulsalternativene jeg kom frem til er nettopp svaret på hvorfor jeg opprettholder denne forskjellen. Dette alternativet (med tre pulser) gjør det nødvendig å distingvere de ulike realiseringene fra hverandre, på tross av at de av og til deler plassering i tid. Slik jeg beskrev synthens rolle i grooven i underavsnittet "Underdelingsmønstre" i analysen av Brandys "What About Us?" (s.d.) plasserte jeg den i relasjon til vokalen, og det samspillet de to hadde gående rundt meloditematiseringen. Bregmans teori om

å gruppere flere auditive hendelser som *streams*⁴⁸ støttet dette valget. Dette gjorde det naturlig å høre synthen og vokalen sammen, og derav organisere dem rundt samme pulsmønster. Vokalen i seg selv opprettholder som sagt sin egen puls gjennom hele låta, og man plasserer derfor synthen i forhold til denne pulsen. Hi-hat/woodblock-slagene danner på sin side en konkurrerende puls til vokalen, og fremstår som en autonom pulsskaper. Denne pulsen ligger langt foran vokalpulsen i tid, og de to har ingen felles instrumenter hva angår pulsreferanse (ingen av instrumentene i låta benytter seg av begge disse pulsene i sin plassering i grooven, alle forholder seg til kun én puls). Avstanden de to pulsene har til hverandre, både i tid og som referansepunkter, gir et behov for å manifestere denne ulikheten også i skjemaet (notene), på figurnivå. Derfor har jeg notert dem inn som ulike rytmiske hendelser i notebildet. Visualiseringen av disse forskjellene gjør tydeligheten rundt hva som skjer større, og viser at man må behandle de ulike rytmiske forløpene selvstendig. En annen viktig grunn til å gjøre en forskjell på disse hendelsene i notebildet er lyttersituasjonen. Som lytter er man kun i stand til å forholde seg til ett skjema av gangen. Det ikke er mulig å forholde seg til to skjemaer på en gang, man kan kun skifte mellom disse (jamfør Bregmans teori om *exclusive allocation*). Det medfører at man i denne låta kun kan følge ett av pulsskjemaene av gangen, og organiserer de andre lydene ut fra dette. Dersom man lytter til hi-hat/woodblockpulsen vil man oppleve alt som skjer ellers i grooven som svært forsinket, da ingen av de andre instrumentene forholder seg til denne pulsen. Det samme er tilfelle med vokalpulsen; de øvrige instrumentene fortone seg som for tidlig og frempå i forhold til denne. På grunn av dette vil man heller ikke høre de synthtonene som treffer samtidig med hi-hat/woodblock-slagene som samme rytmikk, fordi de er bestanddeler i hvert sitt skjema.

En låt som demonstrerer dette avsnittets tema enda tydeligere og i større grad enn den presenterte Brandy-låta er en låt av hip-hop-bandet The Roots. Jeg vil derfor presentere denne ved først å gi en kort analyse av grooven, for så å se på fenomenet ”samtidige rytmiske hendelser med ulikt tilhold i skjema” gjennom vokallarrangementets relasjon til den øvrige grooven.

⁴⁸ (1999: 10)

The Roots: “Rock You”, *Phrenology* (2002)

Låta har en stødig og oversiktlig groove, med få instrumenter. Grunnenheten i låta er på fire takter, men variasjonene er så små at groovens karakteristikk etableres i første takt uten å forandre seg nevneverdig de tre neste. Trommesettet består av hi-hat, skarptromme og basstromme. Hi-haten spiller kontinuerlig åttendedeler med jevn IOI og statisk dynamikk. Skarptrommen ligger på to åttendedeler fra henholdsvis toeren og fireren, og basstrommen gjør det samme, men fra henholdsvis eneren og treeren. Variasjonene er at skarptrommen ikke spiller firerens ”øg” i andre takt, og har helt pause på fire + fire-øg i fjerde takt. Basstrommen fyller inn og spiller fireren i denne fjerde takten. På firerens ”øg” i samme takt ligger et smell som erstatter skarptrommen som normalt ligger her. Til sammen er trommegrooven svært stabil og strigent, og legger et solid grunnlag for de øvrige instrumentene i grooven. Den fungerer også som grunnpulsen i låta. Bassen ligger sammen med basstrommen på to åttendedeler fra henholdsvis eneren og treeren, og varierer med å følge opp den ekstra fireren i fjerde takt (bassen gjør altså nøyaktig samme rytmikk som basstrommen). Synthen spiller en figur bestående av fire sekstendedeler fra henholdsvis eneren og treeren. Figuren ligger altså oppå bass- og basstrommerytmen. Dette medfører at første og tredje note i figuren forsterkes av bass- og basstrommeslagene som kommer samtidig, og synthriffet oppleves som betont på disse tonene. Dette poengterer åttendedelsfiguren ytterligere, og med skarptrommeslagene som fyller inn de to åttendedelene som er mellom hver figur, har grooven en svært markert åttendedelsrytmikk gående hele tiden. Denne rytmikken ligger altså på grunnpulsen, og på den måten blir bassen og synthen en del av pulsreferansen i låta. Vokalen er delt inn i rap på versene og et rytmisk riff på refrengene. Det er dette riffet som er gjenstand for den presenterte problemstillingen knyttet til låta, derfor vil jeg nå gå grundig inn og se nærmere på dette.

Låta har en nokså flat struktur, med samme komp/groove gående hele veien. Det er med andre ord vokalen som definerer de ulike delene. Låta starter med en variant av vokalriffet fra refreng, og kjennetegnrytmikken etableres her. Denne rytmikken er en figur på to åttendedeler sunget fra henholdsvis toeren og fireren, med andre ord det samme som skarptrommen gjør. Denne rytmiske figureringen kjenner vi igjen fra de andre instrumentene, og gjennomsyrrer hele rytmebildet i grooven. Vokalen utformer

disse åttendedelene ved å si/synge "rock you" noe forsinket i forhold til grunnpuls, og skaper raskt en hookline. Dette intro-refrenget varer i fire takter, før verset tar over. Vokalen på verset følger grunnpuls i stor grad, men enkelte fraser rappes noe bakpå. Verset innehar imidlertid ikke noen nevneverdige rytmiske fenomener relatert til den aktuelle problemstillingen, disse inntreffer først når refrenget kommer tilbake. Her (på refrenget) får vi nemlig servert vokalriffet igjen, men denne gangen i full størrelse og med ny utforming og plassering i forhold til pulsen. Leadvokalen synger "we will rock you" utformet som to sekstendedeler på "we will", som fungerer som forslag til "rock you". Denne siste delen av figuren, som vi kjenner igjen fra intro-refrenget, ligger denne gangen kraftig forsinket i forhold til grunnpuls. Hver stavelse i denne delen av figuren ligger forsinket med varigheten av en sekstendedelsnote, og treffer da på den andre og fjerde sekstendedelen i en gruppering på fire sekstendedeler. Første del av figuren, "we will", er også forsinket, men fraseres ikke så metrisk og bastant som "rock you". Det gjør at følelsen av forsinkelse inntreffer for fullt først idet "rock you" synges. Det er også lagt delay/ekko på leadvokalens "rock you", som gjør at vokalen svarer seg selv etter hver frase. Delayen (som forøvrig er prosessert gjennom et lavpassfilter uten at det har noe å si for det rytmiske), svarer leadvokalen ved å legge seg på hver en-og samt tre-og. Dette ekkoet er akkurat like mye forsinket i forhold til grunnpuls som leadvokalen, og følger derved opp denne ved å gjenta og videreføre forsinkelsen. Leadvokalen går over til å synge "come on rock you" mot slutten av refrenget, som svares av ekkoet. Til sammen skaper de to en suggererende effekt og gir en følelse av et endeløst ekko, som på slutten av refrenget kulminerer i et rytmisk kaos. Dette hendelsesforløpet gjentar seg i noenlunde samme form tredje og fjerde gang refrenget inntreffer. Disse gangene er refrenget doblet i lengde, og intensiteten i vokalen akselererer for hver gang. Dette forsterker den kaotiske følelsen mot slutten, og det kan nesten være brysomt å følge pulsen da det rytmiske clusteret fra vokalen skygger for resten av grooven.

Måten dette vokalarrangementet er gjort på fra og med andre refreng er et nytt eksempel på "samtidige rytmiske hendelser med ulikt tilhold i skjema". Forsinkelsen med varighet tilsvarende en sekstendedelsnote vi finner hos vokalen i disse refrengene gjør at ekkovokalen havner sammen med synthen som ligger der fra før. De to deler treffpunkt på den andre og fjerde sekstendedelen i en gruppering på fire

sekstendedeler, men utfører likevel ulike rytmiske figurer. Den mest presise notasjonen for ekkovokalen dette stedet er nettopp denne sistnevnte figuren, da det faktisk er der vokalstavelsene gjøres. Men den mest presise notasjonen behøver ikke være den mest korrekte representasjonen av den rytmiske figuren som utføres, noe som er tilfellet her. Ekkovokalen er som ordet tilsier ekkoet av leadvokalen. Det er denne som er kilden til sakens problemstilling. Gesten leadvokalen utfører på andre refreng er den samme rytmiske figuren ekkovokalen gjør, og vice versa. Sekstendedelsforskyvningen starter altså med leadvokalen. Denne forskyvningen er imidlertid bare noe som utføres som en rytmisk gest, og ikke som en rytmisk figurforandring. Det er nemlig for denne låtas vedkommende stor forskjell på å spille to slag som treffer *på* åttendedelene og to slag som treffer *mellom* åttendedelene (altså på de nevnte sekstendedelene imellom). Hele substansen i grooven er fundert rundt rytmikken ”to og to åttendedeler”, og alt som skjer bærer preg av dette. Lytteopplevelsen farges unektelig av dette, man organiserer hendelsene ut fra den eksisterende rytmikken. Disse faktorene gjør at man som lytter opplever vokalfigurene på andre refreng som den samme vokalfiguren fra første refreng, bare i en mer forsinket utgave. Vokalriffet presenteres i første refreng, og fester seg hos lytteren som den hooklinen den er. Her er riffet noe forsinket i forhold til pulsen, men ikke mer enn at lytteren utvilsomt knytter det til den øvrige åttendedelsrytmikken og hører det som denne. Bregman skriver følgende i *Auditory Scene Analysis*:

Auditory attention theorists have proposed that as we listen repeatedly to an auditory pattern we learn the regularities in it. This knowledge, because it allows us to anticipate the parts of the pattern before they occur, makes it possible for us to ready our attention and to integrate the sequence more easily into a coherent mental representation. (Bregman, 1999: 670)

Når et auditivt mønster gjentas lærer man regelmessigheten i det, og det skapes en forventning om at dette vil fortsette. Når vokalriffet kommer tilbake på andre refreng er dette noe lytteren har hørt før, og hun/han plasserer det i grooven ut fra erfaringen fra første refreng og forventningen om at det vil komme. Den repetitive grooven har hatt god tid på å sette seg i lytteren gjennom intro-refrenget og hele første vers, og dominerer den rytmiske modus hun/han er i. Riffet oppleves derfor i lys av denne rytmikken, og blir en del av rytmikken. Gesten er altså den samme som på første refreng, men i en mer bakpå/forsinket utgave. Et annet moment som underbygger denne argumentasjonen er det vokalidiomatiske. Teksten som synges, ”rock you”, er

ganske banal, tung (som i ”fysisk” tung) og slagkraftig, og forlanger plass og tyngde i grooven.⁴⁹ Å skulle synge en slik tekst som en synkope vil rett og slett være unaturlig og ukomfortabelt for en sanger, og det vil høres malplassert ut. Teksten krever tunge slag i takten, da det som formidles er kraft. Det vil med andre ord være umusikalsk å synge disse ordene *på* synkopen, med den intensjon å treffe disse sekstendedelene. Vokalistene fraserer riffet – som i utgangspunktet er slentrende åttendedeler – så langt bak pulsen her at det treffer de påfølgende sekstendedelene, men uten å ha som formål å synge disse.⁵⁰ Det er dette som er hovedgrunnen til at notasjonen av gesten er to åttendedeler forsinket og ikke to sekstendedeler forskjøvet. Realiseringen av figuren forandrer seg underveis i låta, men selve figuren er konstant.

”Common Slow Pulse” kontra ”Common Fast Pulse”

I artikkelen ”Categories and Timing: On the Perception of Meter” (Kvifte 2007) lanserer Tellef Kvifte en teori knyttet til pulsmønster i musikk med asymmetrisk underdelingsmønster. I den tradisjonelle musikkvitenskapelige forskningen har det vært vanlig å bruke det laget i den multilineære organiseringen som alle instrumentene i grooven deler underdelingsmønster med til å danne en referanse for pulsen. Dette laget har høyest mulig rytmisk tetthet, og befinner seg gjerne på underdelingsnivå for pulsen (for eksempel sekstendedeler eller åttendedeler hvis pulsen er fjerdedeler). Kvifte referer til Justin London (1995, 2002, 2004), som er tilhenger av denne metoden, og gir den navnet ”common fast pulse”. (Dette er en liten modifikasjon av betegnelsen London bruker, men den gjør ikke annet enn å presisere hva det snakkes om. Jeg velger å benytte meg av denne betegnelsen videre i oppgaven.) Kvifte skisserer problemet med å anvende denne metoden når ingen av instrumentene enes om et underdelingsmønster. Dette kan gjøre seg gjeldende i blant annet folkemusikk og jazz, som er de musikkgenrene Kvifte tar for seg i sin artikkel.

⁴⁹ Jamfør rytmikken i ”We Will Rock You” av Queen, fra *News of the World* (1977). Samme tekst ligger på de samme åttendedelene, og det er langt fra en lettvekt av en groove som spilles i den låta.

⁵⁰ I en studiosituasjon er det selvsagt ikke noe problem å plassere vokalen akkurat så langt bak pulsen man ønsker, men selv om The Roots i dette tilfellet skulle ha eksperimentert med plasseringen vil ikke det påvirke analysen da musikken står for seg selv.

For å kunne finne et felles mønster i grooven for å danne en referanse for puls i denne musikken må man ifølge Kvifte derfor gå inn på en mye lavere oppløsning i rytmikken, og finne felles tyngdepunkter. Normalt befester man pulsen i relasjon til metrum, som gjerne befinner seg der man tramper takten i en groove. I en låt i et moderat tempo, for eksempel 4/4-takt med fjerdedel = 90, vil det være naturlig å trampe fjerdedelene. Kvifte foreslår gjennom sin teori en puls som befinner seg utenfor denne konvensjonelle rytmetankegangen. Man må ned på et nivå hvor hver takt ses på som et pulsslag, fordi ingen av instrumentene innad i takten deler en jevn underdeling. Årsaken til dette er taktenes inndeling i grupperinger. Taktene er gjerne gruppert i flere deler bestående av mindre brøker, hvor hver av de små brøkene har ulik varighet i tid. Eksempler på dette kan være en 7/8-takt som er inndelt i $2/8 + 2/8 + 3/8$, og en 4/4-takt som er inndelt i $3/8 + 3/8 + 2/8$. I disse tilfellene kan, som Kvifte påpeker, de to 2/8-grupperingene i 7/8-takten være av ulik varighet, på samme måte som de to 3/8-grupperingene i 4/4-takten kan være av ulik varighet. Den siste (enkeltstående) grupperingen i de to tilfellene vil ikke ha samme underdeling som noen av de andre grupperingene i takten, hvilket medfører en takt oppdelt i tre ulike deler tids- og underdelingsmessig. Taktarten er med andre ord irrelevant i denne sammenhengen. Minste felles multiplum blir altså eneren i hver takt. Denne tilnærmingen til puls gir Kvifte navnet "common slow pulse". Jeg vil nå trekke ut sekvenser og deler fra oppgavens analysedel, og se dem i lys av en slik tankegang.

Den låta som har flest likhetstrekk med musikk eksemplene Kvifte bruker i sin artikkel er Snoop Doggs "Can I Get A Flicc Witchu". Jeg presenterte i analysen av denne, nærmere bestemt i underavsnittet "Underdelingsmønstre", problemstillinger rundt å bestemme tetthetsreferenten i grooven, hva slags underdeling instrumentene bruker og hvordan dette påvirker valget av og mulighetene for en felles puls. I denne grooven er det nemlig svært få steder i løpet av grunnenheten på to takter alle instrumentene enes om et felles treffpunkt.

Trommegrooven i låta fortøner seg som relativt stabil, og danner gjennom hi-haten det jeg valgte å bruke som grunnpuls i analysen. De øvrige instrumentene i låta er bass/synth, gitar og vokal, hvorpå bass/synth og vokal er de komponentene som bringer flest utfordringer knyttet til underdeling og puls. Da bass/synth-riffet og

trommegrooven ikke forandrer seg i løpet av låta, er det vokalen som står for utviklingen og de rytmiske variasjonene. I den sammenheng vil jeg starte med å se næyere på bass/synth-riffet mot trommegrooven og finne en felles puls der, for så å gå gjennom de ulike vokalpartiene og sette de opp mot denne felles pulsen.

Komp:

Som sagt er trommegrooven det elementet i grooven som er mest rytmisk stabil, hvor både hi-haten og skarptrommen har en isokron puls. Basstrommen ligger noe foran denne pulsen, men ikke så mye at den står alene eller danner sin egen puls. Enerne den spiller høres i sammenheng med hi-haten, og de to oppleves som en og samme gest. Åttendedelen som ligger på treerens ”øg” i basstrommen er den eneste hendelsen ut over fjerdedelsnivået i trommegrooven, og tilfører med det en dimensjon til underdelingsmønstrer. Dette slaget er også noe for tidlig i forhold til det tenkte åttendedelsnivået i hi-hatens og skarptrommens isokrone puls, men ikke mer enn at de sammen fungerer som kilde til en referansestruktur på åttendedelene. Bass/synth-riffet fortøner seg, i motsetning til trommegrooven, som svært labilt. Det følger tilsynelatende ikke trommegrooven i det hele tatt, og opererer med sin egen groove inne i denne. Heller ikke internt har dette riffet noe underdelingsmønster det følger, og definerer ingen tydelig puls det organiserer seg etter. Det eneste stedet riffet treffer et av slagene i trommesettgrooven er på eneren i andre takt. Her treffer det nokså nøyaktig rett på hi-hatslaget, og blir en del av gesten basstrommen og hi-haten utfører her. Trommesettet og bass/synth-riffet, som til sammen er hele grunnkompet i låta (gitaren spiller en svært lite vesentlig rolle i denne sammenheng), har altså kun ett felles treffpunkt i løpet av to takter. Ved å trekke inn common slow pulse-begrepet her kan det bety at denne sakte pulsen kun er hver annen takt. Jeg stiller meg imidlertid noe tvilende til hvor mye pulsfølelse man egentlig oppnår ved å ha et pulslag kun hver annen takt i en låt i dette tempoet, da kontinuiteten i pulsbevegelsen vil svekkes med så store mellomrom. Jeg synes derfor det vil være meningsfullt å ta med eneren i første takt som en del av pulsen også, selv om bass/synth-riffet ikke spiller her. Denne eneren, spilt av basstromme og hi-hat, er tungt markert og viktig for grooven, og setter det hele i gang. Bass/synth-riffet startes opp og stabiliseres av denne eneren, og forholder seg til den ved å plassere seg ut fra den på samme sted hver gang. Dessuten opererer basstrommen i samme frekvensområde som bass/synth-riffet, som gjør at vi kjenner bassfrekvensene på kroppen uten nødvendigvis å høre

etter eller tenke gjennom hvilket instrument som spiller/ikke spiller der. Disse parametrene legitimerer en inkludering av også denne eneren i pulsmønsteret.

Vokal:

Det første av de fire vokalpartiene, slik jeg presenterte de i kronologisk rekkefølge i analysedelen, er ”Kvinnelig vokalparti”. Her synger vokalistene helt metrisk, og følger hi-hatpulsene og trommegrooveunderdelingen til punkt og prikke. Denne fremføringen er med på å stabilisere den totale grooven, og skaper en følelse av rytmisk stødighet. Dette gir en enda stødigere puls enn hi-haten lager alene, forsterker både fjerdedels- og åttendedelspulsnivået, samtidig som en tetthetsreferent på sekstendedelsnivå gjør seg aktuell. Likevel rokker bass/synth-riffet ved denne metrikken, og ender opp med å være et forstyrrende element i grooven fremfor å være en del av grooven. Vokal og trommeunderdelingene er ikke forenlige med bass/synth-riffet, og enerpulsen presentert i forrige avsnitt er fortsatt mest presis. Rytmikken i kombinasjonen vokal og trommer er samtidig såpass konsis at et pulsnivå på både fjerdedels- og åttendedelsplan gjør seg gjeldende, og bør tas i betraktning som – om ikke annet – en konkurrerende puls.

Det andre vokalpartiet er ”Snoop Dogg med barnekor”. Dette skiller seg raskt ut fra foregående parti, hva angår både uttrykk og rytmikk. Snoop, sammen med barnekoret, legger seg godt bak trommegrooven, og fraserer hver figur på en seig måte. Denne forsinkelsen kjenner vi igjen fra bass/synth-riffet, og de to stemmene (Snoop/barnekor og bass/synth-riff) har i så måte mye til felles i fraseringsuttrykket. De deler derimot mesteparten av tiden ikke rytmikk, noe som gir en til dels kaotisk og uoversiktlig fremføring. Dette gjør seg særlig gjeldende i slutten av første og begynnelsen av andre takt, hvor ingen av tonene treffer hverandre. I slutten av andre takt støter de imidlertid på hverandre, og avslutter hver sin linje i rytmisk fellesskap. Dette samler den rytmiske tematikken noe, og gir lytteren en slags oversikt over de to taktene. Når disse to presenterte linjene møtes enes de om en slags groove, og om hvor de skal plassere seg i takten. Denne enigheten brytes riktignok idet de starter linjen på ny. På tross av stridighetene mellom de to linjene groover det av dette partiet.⁵¹ Mye av

⁵¹ At noe groove vil alltid være en subjektiv opplevelse. For min egen del forbinder jeg det alltid med noe positivt, noe som skaper energi og bevegelse. Dette setter ofte kroppen i bevegelse, og trangen til å danse, eller i hvert fall bevege meg til pulsen / trampe takten, kommer automatisk. I *Music Grooves*

grunnen til det er handclapet som kommer inn for første gang i låta her. Dette treffer, slik handclaps genrefortrolig skal, noe før skarptrommeslaget, og de to skaper sammen et stort og massivt smell av et slag. Dette slaget trenger gjennom alt i lydbildet, og gir en rytmisk stabilitet på toeren og fireren resten av grooven trenger for at det nettopp skal kunne groove. Ikke minst er lydkvaliteten på slaget i seg selv nok til å sette dansefoten i bevegelse.

Tredje vokalparti, "Vers, rap av Snoop Dogg", skiller seg ut fra de andre partiene ved at vokalen er i stadig forandring. Det betyr at rytmikken også er under kontinuerlig utvikling, og gir oss ikke noe fast mønster å følge på samme måte som i de foregående vokalpartiene. Det finnes likevel en gjenganger på figurnivå, som består av fire og fire stavelser frasert sammen (se analysedelen for mer inngående beskrivelse). Ingen av disse frasene tar særlig hensyn til hi-hatpulsens. Vokalen dulter borti ett og annet slag i trommegrooven på vilkårlig basis, og forholder seg nokså nonchalant til denne pulsen. Det er derimot flere likhetstrekk med bass/synth-riffet, både hva angår rytmikk og forhold til trommegrooven. Flere av stavelsene i vokalen treffer bass/synth-toner, og de jobber vekselvis med og mot hverandre. Snoop leker mye med timing og rytmikk rundt riffet, og bidrar til at den skjeve rytmikken får et organisk preg.

We can say that musicians play "around" the beat, or that they play on the off-beat, but actually it is precisely the ability to identify the beat that enables someone to appreciate the music. (Chernoff, 1979: 48-49)

At Snoop synger "around the beat" er svært treffende for dette verset, men siste del fra siteringen av Chernoff er vel så viktig. Versene fungerer nettopp fordi vi har en (relativt sett) stødig trommegroove i bunn, hvilket tillater Snoop å forholde seg noe friere. Samtidig skaper vokalrytmikken alene en groove oppå resten av kompet, som til sammen gir en groove med kvalitativ særegenhet.

Denne stadige variasjonen i vokalen uten et fast underdelingsmønster gjør det imidlertid svært vanskelig å sette en puls, selv en sakte puls. Snoop unngår stavelser

står følgende å lese: "Keil, in "Motion and Feeling through Music," relates the groove to the subjective process of swing, vital drive, and metronome sense in jazz. Getting into the groove also describes a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being "hip to it" to "getting down" and being "into it." A groove is a comfortable place to be." (Feld & Keil, 2005: 111)

på de aller fleste enere, og har som sagt ikke noe fast mønster på hvilke slag i trommegrooven han treffer til hvilken tid. Selv ikke common slow pulse-valget på hver ener vil derfor være fullkomment.

Det kan i dette tilfellet være hensiktsmessig å se på hva vokalen skaper isolert sett, i og med at det er denne som gir oss problemet med ikke å klare å sette en puls. Det er liten tvil om at vokalen i en låt i popmusikkgenren er det instrumentet som tiltrekker seg mest oppmerksomhet, og således er det viktigste elementet for en gjennomsnittlig lytter. Derfor vil jeg presentere en idé om at det for denne låtas vedkommende kan være mest fruktbart å bruke vokalen alene som referanse for pulsen på versene. Rytmikken den synger er, som nevnt over, stavelser gruppert i fraser på fire og fire toner, hvorav to og to fraser av og til bindes sammen av en femte tone etter den første frasen. Denne grupperingen av stavelser skaper en egen rytmikk, som danner en bølgeformet puls. Bølgene varierer i noen grad i lengde, men ikke mer enn at de er å anse som innenfor samme kategori. Hver bølge har start- og stoppunkt der hvor Snoop starter frasene sine, og disse blir naturlige tyngdepunkter i grooven. Frasene starter ved hver ener og treer i takten, for det meste litt forsinket. Bølgene er altså av varighet på omtrent en halvnote. Det er hele tiden vokalen som avgjør når neste frase starter, forrige bølge avsluttes ikke før neste er i gang. Som lytter er det imidlertid veldig lett å følge disse bølgene, da Snoop leder en videre til neste bølge dersom han binder to fraser sammen. Vokalen lever altså på sett og vis sitt eget liv på toppen av grooven, og spretter fremover av egen vilje og formidlingslyst. På denne måten organiserer man grooven rundt vokalen, og blir tatt med av pulsen mer enn man definerer den selv. Denne måten å lytte på gir en puls som eksisterer oppå grooven, i stedet for å definere grooven. Denne tankegangen har visse likhetstrekk med Blom & Kvifte sin artikkel "On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter" i *Ethnomusicology*, hvor Kvifte beskriver hvordan utøvere av hardingfele spiller kontrametrisk til hvordan de tramper takten til musikken de spiller, som om de forholder seg til to ulike skjemaer samtidig:

"It is [...] quite possible to perceive the footbeating as a metronomic referent of this kind, and at the same time perceive this referent contrametric to the melody. A melody might well "be dependent on" another rhythmic line without being perceived in the meter one would normally use for perceiving that line. (Blom & Kvifte, 1986: 511)

Fjerde og siste vokalparti er refrenget, som jeg gav navnet ”Refreng, Snoop Dogg med mannlig koring” i analysedelen. Dette partiet har store fellestrekk med foregående parti, hva angår rytmikk. Vokalen består av en enveisdiallog fra Snoop alene og koring, som veksler på å synge til Snoop (han synger altså til seg selv i tredje person (se analysen for utdypning)). Snoops soloutspill i dialogen er sentrert rundt fraser bestående av noenlunde samme motiviske rytmikk som på versene. Hver setning er bygd opp av to fraser på henholdsvis fem og fire stavelser, altså ni stavelser til sammen. Dette kjenner vi igjen fra de sammensatte (doble) frasene fra verset. Koret benytter en noe enklere rytmikk, og synger en frase med fast rytmikk bestående av fire sekstendedeler og tre åttendedeler på rad. Den rytmiske plasseringen av disse frasene er ikke den samme som versene, men selve fraseringen har mye til felles med versene. Hver av Snoops solofraser starter ørlite forsinket på den tredje noten i en gruppering av fem åttendedelskvintoler. Hver nistavelsesfrase (med unntak av den andre, se analysen) består av en rad åttendedelskvintoler med relativt jevn avstand mellom hver stavelse. Dette underdelingsmønstret har med andre ord ingenting til felles med underdelingsmønstret i trommegrooven, eller hi-hatpulsene som sådan. I likhet med vokalen fra verset er det i tillegg få av vokalstavelsene som treffer noen av slagene i trommegrooven. Det er riktignok noe mer av et mønster vi ser i den sammenheng, da vokalarrangementet er likt hver gang refrenget kommer, og preges av en noe mer gjentakende rytmikk enn på versene. For å være spesifikk består dette mønsteret av henholdsvis en stavelse på treeren i den første takten, og en stavelse på eneren i den andre takten av solovokalfrasene til Snoop, hvis tyngdepunkt treffer ditto slag i trommegrooven. På tross av en mer konvensjonell rytmikk i koringen, er det ingen av stavelsene i disse frasene som deler treffpunkt nøyaktig med trommegrooven, da samtlige er forsinket i forhold til underdelingsmønstret til denne pulsen.

Bass/synth-riffet fungerer med vekslende hell som akkompagnement til vokalen på refrengene. I solotaktene til Snoop (takt 1, 3, 5 og 7) kan det høres ut som vokal og bass/synth holder på med hver sin låt. Ingen av tonen treffer rytmisk med hverandre, som gjør det hele ganske rotete. Dette skyldes rytmikken de gjør, som er forankret i henholdsvis en åttendedelskvintolfigur fra eneren i bass/synth-riffet, og en åttendedelskvintolfigur fra toeren i vokalen. Disse figurene har ingenting til felles

rytmisk, og det hele fortoner seg kaotisk. Imidlertid samles de to på eneren i neste takt, hvor de treffer samtidig med basstrommeslaget her. Dette rydder opp i og stabiliserer grooven. Andre takt er mer ryddig, da koringen i stor grad følger bass/synth-riffet. Tonene koret synger finner vi igjen hos bass/synthen, men mens bass/synth-riffet starter linjen sin på eneren, starter koret sin frase på en noe forsinket toer. For å ta igjen bass/synthen, gjør koret de fire første tonene kjapt unna, og legger seg så oppå dem de siste tre tonene (bass/synthen gjør i denne takten riktignok åtte noter og koret kun syv, men tonalt sett er de innom de samme fire tonene). Disse spilles unisont rytmisk, og avslutter tematikken i totaktsperioden sammen.

Igjen ser vi altså at det eneste felles treffpunktet i den multilineære rytmiske organiseringen er eneren i takt to. En common slow pulse blir da ett slag hver annen takt. Like fullt kan det her, som jeg var inne på tidligere i avsnittet, være relevant å ta med den første eneren også, av samme årsak som sist (basstrommen stabiliserer grooven og fungerer som en erstatter for bass/synthen her).

Jeg vil nå presentere en annen idé angående å bestemme puls. Denne går ut på å behandle de ulike komponentene i låta med varierende relevans for etableringen av en grunnpuls. I en låt som denne, hvor ingen av komponentene i grooven deler underdelingsmønster, må man, slik Kvifte skriver i sin artikkel, gå ned på et saktere nivå og finne felles tyngdepunkter i grooven der. Dette er for å inkludere alle tilstedeværende instrumenter. Det vil imidlertid i mange musikalske tilfeller være instrumenter som ikke spiller rytmisk i forhold til pulsen, selv om det er en markert og entydig puls til stede. Jeg vil illustrere med et eksempel: En trompetsolist spiller med et storband. Under et soloparti holder kompet en stødig groove med jevn underdeling, uten forvirring rundt hvor pulsen er. Solisten forholder seg derimot fritt til grooven, og spiller lange toner legato, og skifter mellom disse på steder som ikke er i overensstemmelse med pulsen. Videre avleder han dette av korte støt på tilfeldige steder med pauser imellom, som heller ikke følger pulsen. Like fullt er trompetisten en del av den multilineære rytmiske organiseringen, og må tas med i betraktningen rundt hvor pulsen er. I et slikt tilfelle vil man ende opp med å ikke finne en common slow pulse engang, da det ikke er noe rytmisk system i hva solisten gjør, verken på underdelingsnivå, pulsnivå eller taktnivå. Likevel gir musikken mening, da balansen mellom det stramme kompet og den flytende og uforutsigbare solisten skaper en

friksjon og en musikalsk spenning. Spørsmålet som da dukker opp er om det i dette tilfellet er riktig å ta med solisten når man skal sette grunnpulsen. Jeg mener at det ikke vil være det, da man vil ende opp med å ikke kunne sette en felles puls. Det blir noe absurd å hevde at det ikke eksisterer en puls i denne musikalske situasjonen, da samtlige lyttere (inkludert meg selv) med stor sannsynlighet ville ha beveget seg til den stødige grooven i kompet. Pulsen befinner i dette tilfellet utvilsomt i kompet, men solisten på sin side velger *ikke å følge den*. For å skape kontrast til den trygge grooven og pulsen velger solisten å bryte med forventningene, og frigjør seg fra den etablerte grooven. Dette skaper et element av overraskelse, solisten oppnår en reaksjon hos publikum, og bidrar kanskje til en større musikalsk opplevelse både for lytterne og de involverte musikerne.

Det er altså ikke sikkert at den eneste riktige måten å bestemme pulsen på er ved å innlemme samtlige instrumenter i låta i den multilineære rytmiske organiseringen, for så å finne felles treffpunkter alle enes om i grooven, uavhengig om dette er en rask eller sakte puls. Chernoff skriver følgende om forholdet mellom puls⁵² og rytme:

The handclapping that accompanies so much African music is “metronome sense” in action, and Jones maintains that the clapping “is not beating time in European sense, but is an undercurrent providing the free rhythms of the song with a metrical basis.”⁵³ (1979: 50-51)

Det Chernoff er inne på her omhandler først og fremst musikk der alle lag er rytmiske, men det er like fullt overførbart til en lignende situasjon av typen jeg skisserte over, og i strengeste forstand musikk med en uttalt puls generelt. Så lenge det eksisterer en stødig, metrisk puls, kan andre rytmiske lag i musikken tillate seg å være friere, da pulsen holder det hele sammen. I prinsippet betyr det at et element skal kunne være helt fritt, slik som storbandsolisten, og like fullt kan vi få en opplevelse av en stødig groove så lenge denne er konsis.

En alternativ måte kan være å se bort fra de elementene som bryter/forstyrrer den øvrige grooven, og lytte til disse som noe annet enn som en del av den *rytmiske* veven i låta. Støy og lydeffekter kan være eksempler på kilder til dette, ved siden av

⁵² Chernoff bruker begrepet “metronome sense”, men betydningen er i praksis den samme.

⁵³ Chernoff siterer A.M. Jones “African Rhythm” s. 32

solist/storband-episoden over. En annen måte kan være å velge seg ut noe i den rytmiske strukturen – ett eller flere instrumenter – og bruke disse som en selvstendig kilde til puls, uavhengig av hva som skjer i den øvrige grooven. Sistnevnte er forenlig med store deler av vokalarrangementet i ”Can I Get A Flicc Witchu”, slik jeg presenterte under verset. Ved å bruke en slik tankegang kan man lettere tilnærme seg den generelle problematikken rundt underdelingsmønster og puls i denne låta, og andre låter for øvrig.

Taktart / flertydighet

Et ledd i musikalsk analyse som ikke alltid vies like mye oppmerksomhet er hva slags taktart musikken går i. Særlig innenfor populærmusikkforskning kan dette gjøre seg gjeldende, da det aller meste av den musikken som gis ut i denne genren er låter som går i 4/4-takt, slik at man nærmest tar denne taktarten for gitt. Hva som er grunnen til denne overrepresentasjonen av låter i 4/4 blir en litt for lang avsporing fra denne oppgavens innhold. Det kan imidlertid være fristende å anta at det har en så enkel forklaring som at mange låtskrivere er fostret opp på popmusikk som går i 4/4, og intuitivt lager musikk i samme taktart, da det faller seg naturlig. Publikums forventning er også noe man tar hensyn til innefor genren, noe som gjenspeiler seg i å unngå å utfordre lytteren musikalsk i fare for å miste salg og kommersialitet. Den samme formelen hva angår musikalsk form, struktur og ramme brukes derfor mye. På den måten blir det meste av den popmusikken som lages en type musikk som minner en om noe en har hørt før.

Innenfor oppgavens analyserte materiale skilte Musiq (Soulchild)-låta ”bestfriend” seg ut ved å ”lefe” med to ulike taktarter. Underdelingsmønstrene til de forskjellige komponentene i grooven satte lytteren ”på prøve”, og presenterte en tilstedeværende flertydighet i dette mønsteret. Dette resulterte i flere tolkningsmuligheter rundt hva slags kjernegroove låta egentlig har, og hva som avgjør hvilket lytterperspektiv man har/får ut fra de rytmiske gnisningene og den rytmiske narrative utviklingen. Jeg vil nå gå dypere inn i denne diskusjonen, og se på hva de subtile rytmiske forandringene

gjør med grooven og opplevelsen av taktart. Jeg vil primært undersøke hvordan de respektive instrumentenes interne underdelingsmønster påvirker sitt forhold til hverandre, samt taktartsfølelsene disse forholdene skaper underveis. For å klargjøre forholdet mellom underdelingsmønster og taktart vil jeg først definere disse to begrepene slik jeg bruker de i den videre diskusjonen.

Taktart:

Dette betyr i utgangspunktet først og fremst hvor mange pulsenheter hver takt er delt inn i, eller enkelt sagt: hvor mange slag man teller til innenfor en takt. Richard Middleton sier følgende om taktart:

Meters are analogous to note-frames. Just as discrete pitches, considered as “durational phonology” (a beat; patterns of relative proportion) give rise to a small number of metrical frameworks. (Middleton, 2000: 211)

Taktart *kan* også si noe om underdelingsmønsteret den generelle rytmikken er underordnet. Dette bestemmer hvordan de rytmiske figurene skal utføres, som igjen avgjør hvordan de rytmiske gestene vil klinge. Disse gestene kan på sin side gi konnotasjoner til taktarten / en groove som går i denne taktarten. For denne låtas vedkommende vil taktarten jeg til enhver tid fremmer si noe om hva slags underdelingsmønster som er det regjerende / mest presente.

Underdelingsmønster:

Dette er den metriske strukturen alle lagene i grooven følger (eller eventuelt ikke følger, som vi har sett). Denne metrikken kan ha betydning for avgjørelsen av taktart, da den bestemmer hvordan det rytmiske skal utføres. Det er imidlertid de klingende gestene som definerer underdelingene, og dersom disse skifter fra for eksempel tredelt til firedelt underdelingsmønster, skifter strengt tatt taktarten samtidig, eller i hvert fall *følelsen* av taktart. (Dette er situasjonsbetinget, da et midlertidig skifte i mønsteret ikke behøver å forandre selve taktarten, men kun antyde den eller gi en følelse av den. Dette er noe jeg treffer på underveis i denne diskusjonen.) Jeg vil bruke begrepet nettopp på denne måten – dersom underdelingsmønsteret skifter, forandres også taktarten, eller følelsen av taktart. Flere ulike underdelingsmønstre kan også opptre på likt, noe som gjør sitt med grooven (mer om også dette underveis). Underdelingsmønsteret kan for øvrig ofte være tilsvarende tetthetsreferenten.

Som et utgangspunkt startet jeg analysen i 4/4-takt, og plasserte alle instrumentene i dette skjemaet. Hovedgrunnen til det var valget av grunnpuls, som falt på hi-haten. Tetthetsreferenten til hi-haten var sekstendedeler, som således gjorde det naturlig å følge denne metrikken. Ettersom de fleste av instrumentene ikke delte dette underdelingsmønsteret var det nødvendig å se på hvordan grooven totalt sett opptrådte gjennom utviklingen av låta, og hvordan sound og dynamikk påvirket opplevelsen av grooven. Det viste seg at hi-hatens sekstendedeler i stor grad ble overskygget av den øvrige lydmassen, kun fjerdedelsbetoningene stod igjen som egnet for pulsdannelse. Dermed endte man opp med underdelingene til majoriteten av instrumentene som retningsangivende for grooven, ledet an av bass og basstromme. Disse pekte mot en triolunderdelt groove, nærmere bestemt 12/8-takt. Likevel passet ingen av komponentene 100 prosent inn i et 12/8-skjema, da dette i teorien krever en presis tredelt oppdeling av hver fjerdedel. På tross av dette var følelsen og gyngen i grooven nærest beslektet en 12/8-takt, noe som gjorde denne til den mest riktige taktarten å bruke.

Slik den multilineære rytmiske organiseringen fremstår, er det tydelig at de slagene/tonene som ikke "fysisk" berører fjerdedelspulsen heller ikke deler underdelingsmønster. For å presisere mener jeg med dette de notene/figurene i de respektive instrumentene som treffer andre steder i taktene enn *på* fjerdedelspulsen.⁵⁴ I hovedsak er det hi-hat, cabasa, bass, basstromme og de ulike vokalpartiene som står for dette. Det er også her de rytmiske gnisningene oppstår. Bassen og basstrommen er svært dominerende i grooven som helhet, og spiller en viktig rolle i forhold til opplevelsen av de øvrige rytmiske hendelsene. De er godt representert i lydbildet, og danner et fundament og en tyngde særlig vokalen orienterer seg etter. Dette gir seg utslag i vokalens fraseringsmåte, i forhold til hvordan den leker med hvor bakpå og shuffla den er i forhold til bassen og basstrommens *øg(er)*. Primært er det disse bassinstrumentene og vokalen som avgjør hva slags følelse man får av grooven gjennom låta, men hi-haten og cabasaen bidrar med sitt til at opplevelsen kan være flertydig. Slik instrumentene er fordelt er det hi-haten og cabasaen som tilhører et

⁵⁴ De små mikrorytmiske variasjonene som foreligger mellom for eksempel hi-hat og skarptromme eller hi-hat og basstromme på fjerdedelspulsen faller ikke innenfor denne kategorien, da jeg regner dem for begge å treffe innenfor fjerdedelspulsen. I analysen av låta beskriver jeg disse slagene som *fetere* og *mer utstrakt i tid*, som betyr – og gir – en noe romsligere puls (utstrakt i tid).

underdelingsmønster bestående av (mer eller mindre) rette sekstendedeler. De øvrige instrumentene tenderer mot et åttendedelstriolmønster. Unntaket er skarptrommen, som med sin toer og firer passer inn i begge mønstrene. Ergo skapes de rytmiske konfliktene primært av hi-hat og cabasa versus samtlige av de øvrige instrumentene. Der dette gjør seg mest gjeldende er i deres forhold til bass og basstrommen. Det er disse som definerer åttendedelstriolunderdelingene tydeligst, og bestemmer mest i grooven.

Konflikten begynner idet låta begynner. Lydbildet er forholdsvis åpent, og grooven har et sparsommelig uttrykk. I introen er det imidlertid Fender Rhodes-en som står for den største kontrasten til hi-haten og cabasaen, da dette har et tema som følger en åttendedelstriolunderdeling mer presist enn basstrommen (bassen spiller ikke i introen). Rhodes-en ligger på samme rytmiske figur som basstrommen, men uttaler ”triol – triolpause – triol” tydeligere. Det andre anslaget i hver figur er altså nærmere denne siste triolen enn basstrommens andre anslag. Av den grunn hører vi basstrommeslaget mer i retning av Rhodes-anslaget, og åttendedelstriolfølelsen forsterkes. I introen ligger det heller ikke noen leadvokal, slik at Rhodes-en får rollen som melodiførende instrument. Det gjør at man som lytter følger Rhodes-en, og påvirkes av rytmikken og fraseringen dette har. Men fraværet av vokal synliggjør også hi-haten og cabasaen, som går i bena på Rhodes-riffet. Cabasaslaget, som ligger på en for tidlig sekstendedel før treeren, påvirkes derimot ikke av denne rytmikken, på tross av at slaget den spiller nærmer seg den siste triolen før treeren, bare fra motsatt side. Cabasaen høres i sammenheng med hi-hatens sekstendedeler, og blander seg med denne. Årsaken til det er, som jeg var inne på i analysedelen, to ting. Det ene er at cabasaens lydkvalitet minner mye om en hi-hat, og således oppfattes de som de kommer fra samme familie. Av den grunn programmeres de i denne og beslektede musikkgenre ofte med og rundt hverandre, og skaper gester sammen. Den andre grunnen har med hvor man oppfatter cabasaens tyngdepunkt, hvor i lyden slagfølelsen oppstår. Jeg beskrev i analysen at dette skjer idet lyden forvinner. Lyden av cabasaen lager ikke først og fremst et slag, men et svisj, og dette svisjet drar med seg en energi som utløses idet lyden avsluttes, som avgir et tyngdepunkt her. Notebildet viser en representasjon av hele lyden, som har en varighet på om lag en snau trettitodel. Tyngdepunktet kommer derfor mot slutten av noten, altså tett opptil hi-hatens sekstendedel. Cabasaen blander seg således med hi-haten, og forsterker de rette

sekstendedelene i noen grad her. Dualismen i grooven er dermed i gang, og man dras i begge retninger. Selv om Musiq ikke har startet vokalmelodien sin enda og er med på å påvirke grooven, kommer det små hint fra ham om hvordan han vil underdelingsmønsteret skal være. I andre takt av introen kremter nemlig Musiq en åttendedelstriolfigur fra toeren som ender på treeren, og på eneren i takten etter, på den tredje triolen i en gruppering bestående av tre åttendedelstrioler, kremter han på nytt. Dette indikerer selvsagt 12/8-takt, og er med på å forsterke denne taktartsfølelsen i introen, samt antyder hva slags underdelingsmønster Musiq ønsker å ha (underdelingsmønsteret indikerer taktarten).

Når verset inntreffer tar Musiqs vokal fokus, og sammen med gitaren som kommer inn her skygger de noe for hi-hat- og cabasa-gesten. Bassen legger seg oppå basstrommen og forsterker denne rytmikken. Til sammen gjør denne lydbilde- og instrumenteringsforandringen 12/8-taktartsfølelsen sterkere, og man vender seg til denne grooven. Dette vedvarer stort sett gjennom prerefrenget, med en koring som for det meste følger dette mønstret. Fraseringen til koret er imidlertid såpass bakpå at den rytmiske frasen de synger som avsluttes på eneren annenhver takt er så forsinket at den lander så godt som akkurat på den *andre* sekstendedelen i disse taktene, og treffer her sammen med hi-hatslaget. Med andre ord et tilfelle av to samtidige rytmiske hendelser med ulikt tilhold i skjema (jamfør tidligere diskusjon).⁵⁵ Koringen er altså over i det andre underdelingsmønsteret selv om opplevelsen av frasen ikke er i dette skjemaet, verken underdelingsmessig eller som rytmisk hendelse. Musiq forholder seg noe friere til underdelingene generelt i prerefrenget, og svarer korets rytmikk ved å nærme seg sekstendedelsskjemaet i noen av frasene. 12/8-følelsen tviholdes med andre ord ikke på i samme grad som under verset.

På refrenget utfordres denne taktarten virkelig. Her kan det være treffende å trekke inn Blom & Kvifte, hvor Blom sier følgende om to samtidige taktarter:

One can use only one single meter at a time. If one goes back to the rhythm in Example 2, one can choose to percive it in 6/8 or in 3/4, but it is

⁵⁵ Hvis man studerer Musiqs leadvokal nøyere, vil man finne flere tilfeller hvor treffpunktene i frasene hans deler tilhold i skjemaet med hi-hatslagene, men jeg har valgt ikke å vektlegge det i denne sammenheng. Det er likevel en observasjon som støtter mitt synspunkt i denne diskusjonen tidligere i oppgaven.

impossible to perceive both meters simultaneously. One might be able to perceive the common pulse shared by the two meters and thus form a bridge between them when changing from one meter to the other, but that is not the same as using both meters at the same time. (Blom & Kvifte, 1986: 495)

Dette har støtte i Bregmans tidligere presenterte teori om *exclusive allocation*, som går ut på at vi kun er i stand til å forholde oss til ett visuelt uttrykk av gangen – overført til også å gjelde auditive formidlinger. Utsagnet til Blom gjør seg gjeldende, som vi har sett, gjennom hele låta i større eller mindre grad, og er særlig aktuell her i refrenget. Her får vi en ny leadvokalist, Carol Riddick. Hun bryter med triolmønstrer Musiq lekte med, og nærmer seg i tilsvarende grad rette åttendedeler. Rytmikken hennes er åttendedelsbasert, og hun klarer å snu hele *følelsen* av grooven til at den nå går i 4/4-takt. (I og med at hun synger rette åttendedeler kan det umiddelbart kanskje være like naturlig å si 8/8-takt, men en slik taktart vil gå i konflikt med og ekskludere det triolbaserte underdelingsmønsteret som fortsatt holdes gående. 4/4-takt vil derimot kunne inkludere begge disse skjemaene, derfor er det riktig å bruke denne taktarten.) Ved å legge seg mer *på* åttendedelene vrir hun på hele underdelingsmønsteret og drar alt i sin retning. Denne rytmiske fraseringen gjør at man hører den øvrige grooven i lys (lyd) av vokalen, og tilpasser alt i forhold til denne. Bassen og basstrommen blir med ett mye rettere, og anslagene deres oppleves nå som noe forsinkede åttendedeler fremfor noe for tidlige åttendedelstrioler. Hi-haten og cabasaen får nytt liv i den grad de høres, og fremstår nå som naturlige i grooven. Fra å ha vært mer eller mindre fremmedlegemer under verset og prerefrenget er de nå retningsangivende for fraseringen til vokalen. Bassen og basstrommen skifter på sin side rolle til å fremstå som noe klossete, da gesten deres aldri helt passer sammen med vokalen. Totalt sett oppleves refrenget med mer fremdrift enn verset og prerefrenget, da grooven fremstår som mindre seig og med mer driv.⁵⁶ Årsaken til denne forandringen er den kvinnelige vokalen ene og alene. Musiq påvirkes av denne følelsen, og synger de to første taktene av andre vers med sekstendedelsbasert rytmikk koherent med følelsen i refrenget. Han er imidlertid tilbake i gamle trakter fra takt tre, som om han plutselig kom på at versene skulle gjøres med åttendedelstriolunderdeling. Denne

⁵⁶ Generelt sett vil en groove med rett åttendedelsunderdeling drive mer fremover enn en med svingt åttendedelsunderdeling. Rette slag / rette underdelinger gir et jevnt driv og skaper forutsigbarhet, mens svingt underdeling fører til stadige hopp og rykk i grooven, som stanser fremdriften.

”forglemmelsen” resulterer for øvrig i at han havner svært bakpå pulsen i takt tre, da det tar litt tid før han klarer å plassere seg i forhold til det gamle mønsteret.

Samme utvikling som under første vers, prerefrenge og refrenge gjentar seg i stor grad gjennom andre vers, prerefrenge og refrenge, og det er først på stikket det skjer en forandring. Her synger Riddick leadvokal videre, og følger opp sin rytmiske fraserings fra refrene med rette åttendedeler. Det nye her er at hun sper på med sekstendedeler i tillegg, som understreker 4/4-skjemaet. Fraværet av Rhodes og bass bidrar godt til at 12/8-følelsen forsvinner, og Riddick leder an grooven. Hun er imidlertid noe fri i fraseringen innimellom, som vedvarer til outrodelen inntreffer. Med den nye trommegrooven som kommer inn her er vi helt over i 4/4-takt, ingen av de gamle figurene fra noen av instrumentene tidligere i låta er til stede. Som beskrevet i analysen er ”den nye konflikten” i grooven her hvorvidt deltakerne skal følge et underdelingsmønster bestående av rette eller svingte sekstendedeler. Begge varianter tilhører et 4/4-delsskjema, da det ikke er konvensjonelt å notere en groove med svingte sekstendedeler i en taktart med tredelt underdeling.⁵⁷ Vi er altså entydig over i 4/4-takt, men konflikten rundt underdelingsmønster er fortsatt til stede. Forskjellen fra tidligere i låta er at denne gangen påvirker det ikke taktartsfølelsen, kun underdelingsreferansen. Prinsippet er likevel det samme – todelt versus tredelt inndeling av slagene, men denne gangen er det altså åttendedelene og ikke fjerdedelene som er ulikt delt inn hos de forskjellige komponentene. Flertydigheten og konflikten rundt underdelingsmønster er altså ikke oppgjort i det låta fader ut. Det kan således være på sin plass å trekke inn Butler, som på mange måter oppsummerer denne låta:

A mixture of “metrical” and dissonant layers is normative, and works often end by highlighting the dissonant states with which they began. In short, dissonant layers behave much like metrical layers, and thus may be considered structural. (Butler, 2001: 170)

⁵⁷ Et teoretisk alternativ kunne vært 12/16- eller 24/16-takt, noe jeg til dags dato ikke har kommet over.

Refleksjoner

Etter at vi har gått grundigere inn i de ulike delene av låta med dette avsnittets problemstilling for øye har materialet fra analysedelen blitt enda tydeligere, og relasjonene i grooven fremstår klarere. De betraktningene jeg gjør meg er først og fremst hvor mye små variasjoner i ett ledd har å si for et helhetsinntrykk. Det er først og fremst vokalen som forandrer seg gjennom låta, hvis vi ser frem til og med stikket.⁵⁸ Alle relevante rytmiske bidrag forholder seg konstante hele denne første delen av låta, så det er vokalen som står for de varierende opplevelsene og følelsene av grooven vi får underveis. Med dette utgangspunktet pirres nysgjerrigheten rundt hva som hadde vært nødvendig å forandre på blant de øvrige rytmiske elementene for å få til tilsvarende variasjoner her. Danielsen viser i sin analyse av P-Funks musikk denne flertydigheten som kan forkomme i gestene:

By means of tiny little adjustments in phrasing or timing, one gesture is first tilted to the one, then to the other. This holds true whether the ambiguity is due to one stroke being phrased as both the one and the other [...] or whether it is due to a combination of two strokes [...] (Danielsen, 2006: 133)

Som jeg var inne på står bassen og basstrommen i en posisjon til nærmest å velte den øvrige grooven dersom de ønsker, med andre ord vil subtile forandringer her kunne ha mye å si for helheten. De mest nærliggende scenarioer i dette henseende er å trekke figuren deres frem eller tilbake i tid, slik at bassens to-øg samt deres felles tre-øg forflyttes. Med en tidligere ”øg”, som nærmer seg en rett åttendedel enda mer, ville vokalen på vers og prerefreng sannsynligvis høres noe tilgjort ut, da Musiq ville vært det eneste elementet i den samtidige grooven som svingte på åttendedelene. 12/8-følelsen ville således vært mindre present, og problemstillingen mindre aktuell. Med en mer forsinket ”øg”, som nærmer seg åttendedelstriolen enda mer, ville triolfraseringsene til Musiq fremstått enda mer naturlig, og 12/8-følelsen enda sterkere. Refrengvokalen, med sine rettere åttendedeler, hadde i dette siste tilfellet fortonet seg som tilgjort og insisterende, da kontrasten til Musiq hadde blitt for stor. Hi-haten og cabasaen ville i det første eksemplet blitt en helt naturlig del av grooven, som hadde hatt en jevnt over rettere underdeling. I det andre tilfellet hadde de sakset enda mer

⁵⁸ Også etter stikket, med den nye grooven, er det vokalen som står for forandringene der den veksler mellom shuffla og rette sekstendedeler.

med bassen og basstrommen enn i det nåværende forholdet, og de ville fremstått som enda mer malplassert mot det triolbaserte mønstret. En eventuell shuffling av hi-haten i noen grad ville ha vært koherent med en rettere bass og basstromme, da shuffla sekstendedeler er forenlige med rette åttendedeler på underdelingsplan. Shuffla sekstendedels-hi-hat mot åttendedelstriol-bass- og basstromme er forenlige i teorien, men kunne derimot ha skapt gnisninger i praksis, med mindre samtlige av slagene hadde vært helt kvantifisert i forhold til pulsen. Denne resoneringen munner ut i en eksisterende groove som hadde tålt svært få forandringer uten at det ville påvirket helheten i noen grad. I og med at det er vokalen som bestemmer hvordan vår opplevelse av den faktiske grooven er, har ethvert valg denne tar en betydning også for det estetiske. Som beskrevet over er dette således et ømfintlig område, da en eventuell overdrivelse i fraseringen hos vokalen kan få store konsekvenser for helhetsinntrykket.

Et annet aspekt vedrørende opplevd taktart i låta er hva slags forventninger man gjør seg som lytter idet man får beskjed om, fra notebildet eller på annet vis, at låta går i 12/8-takt. Dette stiller lytteren inn mot en groove i denne taktarten, og gjør han/hun forutinntatt på hva som kan komme. Når disse forventningene møter motstand i det rytmiske og metriske i en låt som dette, vil lytteren sannsynligvis forsøke å plassere de asymmetriske elementene inn i taktarten, og tilpasse hendelsene så langt det lar seg gjøre. Når ikke engang dette lar seg gjøre kan man risikere å miste lytterens interesse, eller få tilbakemelding om at noe er rart eller ”feil” med låta/grooven. En alternativ lytteposisjon, som presentert under avsnittet ”Common Slow Pulse” kontra ”Common Fast Pulse”, er å velge seg ut ett eller flere instrumenter i den rytmiske strukturen, og følge dette/disse. På den måten er man med på det dette/disse gjør, og følger denne pulsen og dette underdelingsmønsteret uavhengig av det andre som skjer rundt.

Snoop Dogg: “Fresh pair of panties on”, R & G (Rhythm & Gangsta):
The Masterpiece (2004)

Som en avslutning på dette kapitlet vil jeg ta for meg en ny låt av Snoop Dogg, fra samme album som *Can I Get A Flicc Witchu* er hentet fra. Låta berører flere av diskusjonene i dette kapitlet, og vil således belyse disse temaene fra en litt annen vinkel. Det jeg vil vektlegge i analysen er de ulike tolkningsmulighetene grooven innehar, og hvilke opplevelser dette gir.

Låta går i 8/8-dels takt, noe som er uvanlig til popmusikk å være (dette vil jeg komme tilbake til). Låtas form er svært enkel; etter åtte takters intro veksler det kun mellom åtte takters refreng og seksten takters vers. Den multilineære rytmiske organiseringen fremstår oversiktlig, og inneholder få instrumenter. Det er svært få ikke-metriske hendelser på mikrorytmisk nivå her, så godt som alle ledd virker kvantifiserte, med unntak av vokalen. Av den grunn vil jeg ikke gå veldig grundig inn i hvert instruments plassering i forhold til hverandre på mikronivå slik jeg har gjort i de tre tidligere låtene i analysedelen, jeg vil kun presentere dem for oversiktens skyld. Fokuset i denne analysen vil dreie seg om forhold knyttet til taktart, der metrisk flertydighet og pulsmodulasjon er stikkord. Grunnenheten er på fire takter, notebildet viser de fire første taktene av refreng, og denne representasjonen av grooven vil jeg henvise til som ”originalgrooven”.

Trommegroove:

Trommegrooven består av hi-hat, skarptromme og basstromme. Grunnenheten er på én takt, og har en 3 + 2 + 3-inndeling. Denne inndelingen er sjelden i populærmusikkøyemed, og jeg vil kikke nærmere på den senere. Låta starter med en typisk begynnelse på en rolig pop/r&b/hip-hopgroove hvis oppleves som 4/4-takt, men etter skarptrommeslaget brytes denne følelsen. Herfra skapes en opplevelse av en groove med tredelt underdelingsmønster (6/8, 9/8 eller 12/8) ledet an av hi-haten, hvor basstrommen bidrar til denne følelsen. Denne opplevelsen avbrytes imidlertid når takten er slutt og grooven starter på nytt igjen, hvorpå samme forløp gjentas.

Melodiske instrumenter:

Det er sparsommelig med instrumenter ut over trommesettet, kun Fender Rhodes, synth og bass utfyller resten av grooven (i tillegg kommer selvsagt vokal). Fender Rhodes-pianoet spiller et firetakters ostinat med en harmonisk turn-around annenhver runde, men med samme rytmikk i hver runde. I første takt av runden definerer Rhodes-en åttendedelspuls gjennom et strekk med åttendedeler, mens de tre neste taktene opptrer det mer flytende og mindre perkussivt ved å ligge på lange toner. For ordens skyld er det verdt å nevne at takt to riktignok starter med en brutt akkord som legges ut over eneren, og havner slik ut over åttendedelspuls etablert takten før. Dette har imidlertid liten eller ingen betydning av rytmisk art da dette er en svært vanlig gest for pianoinstrumenter, og det påvirker heller ikke den øvrige metrikken. I slutten av takt to og begynnelsen av takt tre legger synthen seg oppå rytmikken Rhodes-en gjør, uten å være annet enn et melodisk innslag i sammenhengen. Bassen ligger også på et firetakters ostinat og følger turn-arounden. Den ligger rytmisk på hver første og fjerde åttendedel i hver takt, med noen forslag til disse. Varigheten på tonene varierer noe, uten at det har betydning for opplevelsen som sådan. Ved å følge denne rytmikken er bassen med på å forsterke den tredelte taktartsfølelsen trommegrooven antyder. Forskjellen er at bassen antyder den i begynnelsen av hver takt, mens trommene antyder den i slutten av hver takt.

Vokal:

Låtas form består som nevnt hovedsaklig av veksling mellom refreng og vers. Vokalen i refreng⁵⁹ opptrer forholdsvis melodisk med tanke på at vi har med en låt i hip-hop-genren å gjøre. Vokalen følger Rhodes-ens rytmikk i stor grad slik at de to utfyller hverandre, også harmonisk. Ut over disse unisone delene følger ikke vokalen taktinndelingen nevneverdig, men forholder seg hele tiden til åttendedelspuls som ligger under. Versene er rap av Snoop Dogg, som tilsynelatende virker relativt nonchalant til hele grooven. Dette er imidlertid kun utstrålingen og holdningen hans gjennom måten han rapper på. Rytmisk veksler han på å følge de iboende metriske lagene i grooven (mer om dette siden), ispedd sine egne rytmiske fraseringer og forsiringer. Man oppnår altså liten taktartsfølelse av å høre på vokalen alene, da den stadig utfordrer metrikken.

⁵⁹ Denne synges av J. Black.

De ulike lytteopplevelsene

Jeg vil nå presentere de ulike måtene grooven kan oppleves og inndeles på. Jeg vil først og fremst ta for meg trommegrooven, da denne er det eneste leddet som forholder seg konstant hver takt. Jeg vil likevel ta med øvrige instrumenter i beskrivelsen der jeg føler det er nødvendig, og tar for meg vokalen i eget avsnitt til slutt. De forskjellige variantenes noteeksempler vil ikke nødvendigvis følge den opprinnelige metrikken, da jeg vil forsøke å beskrive hva slags *opplevelse* man kan få av dem. Noteeksempelene vil derfor først og fremst være illusjonen av hva vi tror vi hører / er i ferd med å få høre, og inneholder altså kun trommegrooven.

Variant A:

Eksempel A-1 er forlengelsen av den gesten jeg beskrev over som trommegrooven starter med; basstromme på eneren, åpen hi-hat på enerens ”øg”, skarptromme på toeren. Åpningsgesten gjør at vi raskt er ”med på notene” og forventer en fortsettelse av for eksempel denne typen (illustrasjonen), da dette er en svært vanlig groove⁶⁰ som brukes i nær sagt all slags populærmusikk. Den faktiske fortsettelsen innfrir som kjent ikke forventningen, og opplevelsen forstyrres ved at følelsen brytes etter skarptrommeslaget. Eksempel A-2 har samme begynnelse som A-1, men fortsetter slik den originale grooven klinger. Den er notert med utgangspunkt i hi-hatfiguren samt det første bass- og skarptrommeslaget, og fortsetter med en notasjon som tar utgangspunkt i metrikken denne gesten fører. Taktarten i en slik fremstilling blir imidlertid svært lite brukervennlig ($1/4 + 5/12$), noe som gjør valget av å følge åttendedelene Rhodes-en spiller mer naturlig for dannelsen av taktart.

Variant B:

Den tredelte underdelingsfølelsen man får etter skarptrommeslaget i originalgrooven antyder en groove i for eksempel 6/8-, 9/8- eller 12/8-takt. Eksempel B-1 er en vanlig trommesettgroove i 12/8-takt, tatt med for å gi leseren et eksempel på en slik groove. Da originalgrooven er nærmest et 9/8-skjema matematisk (ut fra antall åttendedeler i takten) har jeg valgt å illustrere en slik groove i tillegg. Eksempel B-2 viser hele

⁶⁰ Denne grooven kalles ”eight-beat” i trommefaglig terminologi. Den kjennetegnes ved åttendedeler på hi-haten og backbeat på skarptrommen (toeren og fireren), hvorpå primært basstrommen skaper variasjon i grooven ved å bytte på hva slags figur den spiller. Den basstrommefiguren som kanskje brukes mest er den presenterte; slag hver ener og treer.

originalgrooven overført i et 9/8-skjema, med en ekstra åttendedelspause til slutt for å få det til å gå opp med antall slag. Jeg mener at det er denne grooven produsenten⁶¹ av låta prøver å få oss til å tro at vi hører. Grunnen til at vi er tilbøyelige til å høre en slik groove i 9/8-takt er følgende: Utelatelsen av det siste hi-hatslaget i originalgrooven (pausen på åtteren) skaper et opphold i grooven, og gjør at man mister underdelingsfølelsen litt her. Avstandsfølelsen til neste ener forsvinner derfor noe. Basstrommen følger ikke opp andreslaget sitt (den sjette åttendedelen) med et slag på den syvende åttendedelen – som hadde vært et takttungt slag i 9/8-takt (samt 12/8-takt) og en vanlig figur i denne taktarten. (Metrum ligger som regel på punkterte fjerdedeler i taktarter med tredelt underdelingsmønster, noe som hadde gjort denne syvende åttendedelen til en tung treer dersom man hadde telt slik.) Dersom dette basstrommeslaget hadde vært til stede hadde pausen etter blitt lettere å telle, og avstanden til eneren blitt merkbar kort. Slik grooven fremstår originalt blir denne avstanden til eneren derimot mindre tydelig, og taktartsfølelsen tilsløres og nærmest opphører i noen grad. På grunn av disse faktorene manipuleres man mer eller mindre til å høre en 9/8-groove.

Variant C:

Eksempel C-1 er en notasjonsmessig kombinasjon av eksempel A-1 og B-2, hvor taktens begynnelse til og med skarptrommeslaget tilhører A-1, mens resten av takten fra og med samme skarptrommeslag tilhører B-2. Årsaken til at de deler på dette skarptrommeslaget er på den ene side gesten slaget er med å skape i A-1 (som forklart tidligere), og på den annen side enerfølelsen/startfølelsen det gir for B-2-delen. Illustrasjonen representerer en mulig reell opplevelse av grooven. Noteverdiene for A-1-delen og B-2-delen av takten stemmer ikke metrisk i forhold til hverandre, men jeg har notert det slik for å gjøre den visuelle presentasjonen tydeligere. Notebildet må forstås på en måte hvor takten er todelt og skifter taktart underveis. Begynnelsen av takten (A-1-delen) oppfattes slik den er notert, det samme gjør slutten av takten. Problematikken er en pulsmodulasjon i det B-2-delen starter. I begge taktdelene opplever man åttendedeler i hi-haten, og i annen halvdel går disse raskere enn i første. B-2-delen skiller seg fra A-1-delen ved at underdelingsmønsteret er tredelt, men grooven sier ikke noe om hva slags *taktart* delen går i, kun underdelingsmønsteret

⁶¹ Låta er produsert av Ole Folks, Fly2K Productions.

taktarten følger (fordi vi kun hører begynnelsen av / et fragment av en tredelt groove). I originalgrooven er det fem åttendedeler fra og med skarptrommeslaget, noe som kan gi en 5/8-dels følelse av B-2-delen. Til sammen kan man få en slags flytende $2/8 + 5/8$ -følelse⁶² av hele grooven, med en taktinndeling hvor de to første åttendedelene er langsomme mens de fem siste åttendedelene er raske.⁶³

Variant D:

En siste opplevelsvariant er å følge den pulsen basstrommen, hi-haten og skarptrommen skaper i begynnelsen av hver takt. Dette kan gi en følelse av at låta går i femtakt, eksempelvis 5/4-takt eller 5/8-takt. Den visuelle presentasjonen, eksempel D-1, har jeg valgt å notere i 5/4-takt for å gjøre lesbarheten enkel. Selve notasjonen er forholdsvis innfløkt, og fremstår kanskje ikke som noe man intuitivt hører. Derfor vil jeg gjenta at det ikke *notene* jeg mener man opplever gjennom disse ulike variantene, da de kun fungerer som gestisk representasjon for de forskjellige lytteopplevelsene man kan få. Denne femtaktsfølelsen variant D gir blir særlig tydelig de tre siste taktene av hver periode (takt 2 til 4), da Rhodes-en og vokalen ikke antyder en annen puls i samme grad som i takt 1 her. Sett i forhold til originalskjemaet bruker dette 5/4-skjemaet de punkterte åttendedelene som grunnpuls og fjerdedeler. Dette går imidlertid ikke opp matematisk, da den originale takten er en sekstendedel for lang i forhold til 5/4-skjemaet.⁶⁴ Det lille oppholdet i grooven som befinner seg i slutten av hver takt svekker derimot tids- og avstandsfølelsen til neste ener noe (som beskrevet under variant B), hvilket gjør en i stand til å oppleve grooven som en femtakt.

Vokalens rolle:

(Jeg vil kun omtale versene da det er her de aktuelle forholdene befinner seg.)

Snoop Dogg får i denne låta vist sine ferdigheter som rapper, da han på imponerende vis beveger seg i, over og rundt grooven på eget initiativ og med egen drivkraft. Rytmisk og fraseringsmessig er han innom samtlige av variantene presentert over, i tillegg til å skli ut og føre sitt eget tempo før han vender tilbake til en av variantene.

⁶² Disse taktartene er satt i parentes i notebildet.

⁶³ Jamfør Kvifte (2007), hvor han presenterer denne ideen om langsomme versus raske grupperinger innenfor takten i skandinavisk folkemusikk.

⁶⁴ Da jeg bruker den punkterte åttendedelen fra originalgrooven som fjerdedeler i 5/4-skjemaet medfører det en total varighet på 15 sekstendedeler (punktert åttendedel = 3 sekstendedeler, multiplisert med 5 = 15), altså en for lite i forhold til de 16 sekstendedelene et 8/8-skjema innehar.

Han gir oss også nye rytmiske varianter: Noen fraser følger sekstendedelsnivået til originalskjemaet, som ikke antydes av andre instrumenter enn refrengvokalen idet den starter første frase i inngangen til refrengget. Andre steder følger han åttendedelsunderdelingsmønsteret til skjemaet i variant D, som tilsvarer de punkterte sekstendedelene i originalskjemaet. Denne siste varianten er svært intrikat, og gir en ytterligere metrisk dimensjon til grooven. Resultatet av disse stadige skiftene mellom de metriske nivåene gjør vokalen til Snoop fullstendig uegnet som indikator til hvor pulsen befinner seg, og bidrar heller ikke med noe forsøk på å bygge opp under eller stabilisere den eksisterende grooven. Snarere tvert imot gjenspeiler vokalen flertydigheten og nær sagt utydeligheten grooven innehar, men like fullt de estetiske og opplevelsesmessige kvalitetene dette bringer med seg.

Taktart, underdelingsmønster og puls

De ulike ovenstående variantene og eksemplene viser at det ikke eksisterer en entydig opplevelse eller forståelse av grooven på et lytermessig plan. Når det er mulig å oppfatte og organisere grooven i alle disse retningene antyder det en kompleksitet ut over det normale. Denne kompleksiteten berører sentrale emner i oppgaven, først og fremst problemstillinger knyttet til taktart, underdelingsmønster og puls. Slik jeg var inne på innledningsvis er låtas taktart noe uvanlig i populærmusikalsk sammenheng. Rent matematisk går en 8/8-takt opp i en 4/4-takt, så hvorfor ikke bruke 4/4? Årsaken er fordi ingen av instrumentene følger en fjerdedelspuls, og en slik puls finnes heller ikke uttalt i noe ledd. Ikke minst gjør taktinndelingen på $3 + 2 + 3$ det uoversiktlig og strengt tatt uriktig å bruke 4/4-takt. Det er denne taktinndelingen som forårsaker og nødvendiggjør taktarten 8/8. Med en slik groove inndelt i tre deler indikeres et underdelingsmønster nettopp på åttendedelsplan, som videre manifesteres i taktarten.

Men – selv om taktinndelingens underdelingsmønster ligger på åttendedelsplanet stemmer ikke dette overens med alle komponentene i grooven. Hi-haten skiller seg ut, og er alene om *ikke* å være konsekvent på åttendedelsunderdelinger i kompet.⁶⁵ Den er imidlertid et av de instrumentene som tydeligst og sterkest påvirker hele

⁶⁵ Med ”kompet” mener jeg (for denne låta) alle instrumenter bortsett fra vokal.

grooveopplevelsen, slik jeg har vist gjennom de ulike lytteopplevelsesvariantene. Av den grunn kan man ikke overse denne når underdelingsnivået skal bestemmes her. For å innlemme denne må nivået derfor heves til sekstendedeler. Dette nivået inkluderer også refrengvokalen, men Snoop blir stående utenfor og treffer relativt få av disse underdelingene. Ved å ta med vokalen hans i et forsøk på å finne et underdelingsmønster kommer man til kort. Tetthetsreferent og underdelingsmønster vil på grunn av vokalen hans ikke være mulig å sette, da Snoop som nevnt skifter underdelingsmønstre hele tiden, og til og med frigjør seg rytmisk fra grooven.

Dette volder problemer også knyttet til puls, da det på grunn av vokalen til Snoop ikke eksisterer noe tradisjonelt underdelingsnivå i grooven. Dette leder meg til diskusjonen i avsnittet ”Common Slow Pulse” kontra ”Common Fast Pulse”, hvor Kvifte (2007) fremmer en teori om en sakte puls på for eksempel taktnivå for låter uten jevnt underdelingsnivå. Denne låta har også likhetstrekk med taktgrupperingsproblematikken han tar for seg, hvor taktene er gruppert inn i deler bestående av ulik lengde. Dette er tilfellet i denne låta, hvor grooven nettopp er delt inn i $3 + 2 + 3$. Det er imidlertid ikke ulik lengde på de to gruppene bestående av tre åttendedeler, men hi-hatens rytmiske figur i den første gruppen (de punkterte åttendedelene i originalskjemaet) stemmer ikke overens med resten av groovens mønster, da den skaper et kontrasterende metrisk nivå. Dette er nok til å måtte senke underdelingsnivået og finne en tetthet med lavere oppløsning. Ved å følge dette første metriske nivået hi-haten konstruerer (støttet av basstromme og skarptromme, på tross av at de tilhører åttendedelsnivået), vil nærmeste felles treffpunkt med åttendedelsnivået være hver tredje åttendedel (hi-hatpulsens skaper en ”to mot tre”-figur til åttendedelspulsens). Robert Keller (2004)⁶⁶ siterer John Roeders modell for *pulse stream*:

Essentially the theory represents rhythmic polyphony as two or more concurrent pulse streams created by regularly recurring accents. These pulse streams are considered to be distinct continuities, not levels or groupings of each other, so this approach does not involve meter in the exclusive and hierarchical senses [...] Rather, it analyzes an irregular surface as the sum of several concurrent regular continuities. (Roeder, 2001)

⁶⁶ ”Mapping the Soundscape: Rhythm and Formal Structure in Electronic Dance Music” (2004: 30)

Ved to eller flere konkurrerende pulslag skapes, ifølge Roeder, en rytmisk polyfoni. Hi-haten skaper i dette tilfellet en konkurrerende puls til det øvrige kompet, som følger åttendedelpulsen. Roeder poengterer at denne modellen ikke taler for at de ulike pulsstrømmene indikerer hver sin taktart, da de må ses på som selvstendige hendelser uavhengig av taktarten. Keller understreker også dette:

Another advantage of pulse streams is that the analysis takes place without regard to the meter. Because of this, judgment calls do not have to be made about metrical and anti-metrical layers. Streams of pulse occur without regard to meter or strong and weak beats [...] (Ibid: 30)

Dette stemmer også godt overens med de to pulslagene i denne låta. Hi-hatpulsen skaper en polymetrisk/polyrytmisk puls til åttendedelpulsen, og indikerer ikke noen ny taktart i den sammenheng. (Dette må imidlertid ikke forveksles med de ulike lyttevariantene presentert tidligere, da de ulike taktartsindikasjonene der viser de forskjellige mulige lytteopplevelsene, og ikke berøres av denne *pulse stream*-modellen som sådan.) Denne polymetriske pulsen (hver tredje åttendedel) går på tvers av taktarten, og treffer eneren kun hver tredje takt. Dersom man skal følge taktarten betyr dette en sakte puls hver tredje takt. I så fall mener jeg spørsmålet om puls på det tidspunktet ender opp med å bli en teoretisk problemstilling, da et slikt pulsmønster i praksis sannsynligvis ikke vil ha noen funksjon.⁶⁷ Ved å følge den presenterte pulsen hver tredje åttendedel i stedet møter man et annet problem. Denne pulsen vil nemlig forstyrres av at hi-haten starter samme pulsmønster på nytt hver takt, men da forskjøvet i forhold til denne opprinnelige pulsen. I praksis vil man da neppe klare å følge den opprinnelige pulsen, i og med at en ny puls presenteres av samme instrument som satte den første i gang. Begge disse pulsvariantene (den sakte og den sistnevnte) vil derfor fungere best på et teoretisk nivå, da opplevelsen av dem sannsynligvis ikke vil være gjennomførbar.

Så langt har jeg holdt Snoop utenfor denne diskusjonen, og ved å innlemme ham løses (ikke overraskende) ingen problemer. Som sagt følger ikke Snoop noe fast underdelingsskjema, noe som gjør at han ikke passer inn i noe fast pulsmønster heller. Den modellen jeg presenterte i avsnittet nevnt over som omtalte mer eller mindre frirytmske elementer i en groove kan derimot være egnet i innlemmingen av Snoop i

⁶⁷ Jamfør overnevnte avsnitt vedrørende kontinuitet i pulsbevegelsen.

denne diskusjonen. Han får en funksjon som et flyktig rytmisk element i grooven, som legger en visitt innom alt som skjer av øvrige rytmiske hendelser, men blir der ikke lenge. Det er ingen rytmisk regelmessighet i det han gjør, men det er likevel en musikalsk kontinuitet og utvikling i måten han fraserer på. Det kan tidvis nesten høres ut som han sliter med å få teksten han har skrevet til å passe innenfor versets seksten takter, uten å ha planlagt hvordan han skal porsjonere det ut rytmisk. Dette er imidlertid tilsynelatende, da han hele tiden har en ”coolness” over måten han rapper på. De rytmisk ukurante frasene gjøres like naturlig som de mer vanlige, noe som viser at han har kontroll på det han gjør. Disse faktorene gjør at han på sett og vis ekskluderer seg selv fra den rytmiske strukturen, samtidig som han flyter på toppen av den. Dette har likhetstrekk med vokalen i *Can I Get A Flicc Witchu*, som for øvrig kan tyde på et karakteristikum ved rappen til Snoop (uten å forfølge det videre).

Kort oppsummert viser låta at dens flertydighet rundt puls, underdelingsmønster og taktartsantydninger gjør det svært vanskelig å si noe konsistent om både den rytmiske strukturen og lytteopplevelsen. På tross av en tilsynelatende enkel låt fremtoningsmessig hva angår orkestrering, form og lydbilde samt et rolig uttrykk energimessig, viser den en kompleksitet i den rytmiske teksturen som gjør låta lite egnet til for eksempel dansemusikk. De kompositoriske rytmiske virkemidlene kan tyde på at låtas bakmenn bevisst har konstruert grooven på en måte som utfordrer og nærmest setter ut lytteren, nettopp ved å spille på forventningene man gjør seg ut fra de rytmiske konvensjonene låta innehar.

Kapittel IV

Oppsummering

I denne oppgaven har jeg tatt for meg problemstillinger knyttet til et utvalg låter innenfor kontemporær afroamerikansk populærmusikk. Gjennom analyse av låtene oppstod det noen spørsmål og problemområder knyttet til de ulike groovene. Av dette formulerte jeg følgende to hovedproblemstillinger:

- *I hvilken grad organiserer de musikalske parametrene i en groove seg rundt en puls, og er det snakk om bare én puls?*
- *Hvordan bestemmer man underdelingsmønster dersom grooven indikerer flere og mosetningsfylte nivåer eller innehar mange slag som faller utenfor mønsteret/mønstrene?*

Begge problemstillingene ble aktualisert gjennom samtlige tre hovedlåter, som også presenterte nye problemstillinger underveis. Utgangspunktet for analysene var en forventning om at jeg ville finne en grunnpuls i groovene på taktusnivå, som i disse låtene tilsvarte fjerdedelene. Jeg hadde også en formodning om at det ville eksistere et underdelingsmønster til disse grunnpulsene. Arbeidet med analysene viste at disse forutstående forventningene og antakelsene ikke alltid stemte, noe som gjorde det nødvendig å revidere oppfattelsen av hvordan jeg skulle betrakte materialet underveis.

Første låt i kapittel II, Brandys ”What About Us?”, viste en mulighet for tre parallelle og konkurrerende pulser. Flere av instrumentene i grooven beveget seg mellom disse pulsmønstrene, hvor de internt i løpet av deres figur/riff vekslet på å følge to eller tre av mønstrene. Dette ga unektelig utfordringer i forhold til å definere et underdelingsmønster. Totalt sett var underdelinger på åttendedelstrioler, sekstendedelstrioler, rette sekstendedeler samt trettitodeler representert i grooven, uten at alle instrumentene som sagt nødvendigvis forholdt seg til kun ett underdelingsmønster. Et resultat av det mikrorytmiske kaoset denne grooven innehar var at det ble nødvendig å diskutere fenomenet ”samtidige rytmiske hendelser med

ulikt tilhold i skjema”. Dette fenomenet ble viet et eget avsnitt presentert i kapittel III, der jeg særlig fokuserte på hvordan en av tonene til den melodisk/tematiske synthen delte treffpunkt med hi-hat/woodblockpulsene på ett sted i den klingende grooven. Skjematisk sett, slik jeg presenterte det i analysen, var de derimot ikke samtidige hendelser. Argumentasjonen for dette hadde støtte i Bregmans teori om *auditory streams*⁶⁸ – som innebærer gruppering av flere auditive hendelser som samme mønster. Jeg underbygde emnet i avsnittet med å presentere en låt av The Roots, som demonstrerer samme fenomen i enda tydeligere grad.

Den andre låt jeg tok for meg i kapittel II var Snoop Doggs ”Can I Get A Flicc Witchu”. Det som var mest bemerkelsesverdig ved grooven var dominansen og egenrådigheten ved synth/bass-riffet. Dette fulgte ikke grunnpulsen trommegrooven etablerte, noe som skapte et spenningsforhold her. Vokalen varierte sin plassering i forhold til grunnpulsen mellom de ulike partiene i låt, hvor versvokalen skilte seg ut ved å ha store rytmiske likhetstrekk med synth/bass-riffet. De ulike referansestrukturene i grooven gjorde det vanskelig å fastsette en grunnpuls alle instrumentene kunne enes om, og diskusjonen ble fulgt opp i avsnittet ”Common Slow Pulse” kontra ”Common Fast Pulse” i kapittel III. Her tok jeg for meg Kviftes teori om en sakte felles puls, og prøvde denne modellen på grooven i ”Can I Get A Flicc Witchu”. Det viste seg imidlertid vanskelig å sette selv en common slow pulse, da eneste felles nedslagspunkt for alle komponentene i strengeste forstand kun var en éner annenhver takt. Jeg presenterte derfor en alternativ modell for pulsorganisering med utgangspunkt i verset i låt, da dette bød på størst rytmiske og metriske utfordringer. Ideen er at vokalen styrer pulsmønstret ved at lytteren blir med på vokalens fraseringer og bevegelser (illustrert som en bølgeformet puls), og flyter oppå den øvrige grooven. Jeg viste også et annet tankesett, hvor man ikke nødvendigvis inkluderer alle komponenter i låt som en del av den *rytmiske* veven av låt, men velger bort forstyrrende elementer og forholder seg til det stabile i grooven.

Siste låt i kapittel III er ”bestfriend” med Musiq (Soulchild). Her viste jeg hvordan grooven inneholder underdelingsmønstre som indikerer både 4/4- og 12/8-takt, slik at figurer tilhørende begge skjemaene opptrer samtidig. Jeg startet analysen i 4/4-takt

⁶⁸ (Bregman, 1999: 10)

fordi hi-hatens rette sekstendedeler var det eneste elementet med stabil IOI, men kom etter hvert frem til at 12/8-takt var mer egnet på grunn av følelsen i grooven, primært definert av bass/basstromme og Musiqs vokal, som minner om en type 12/8-groove som er vanlig i eldre soulmusikk. Den kvinnelige vokalen på refrengene indikerte derimot 4/4-takt, og mot slutten av låta endret låta seg i retning av en helt ny groove, denne gang entydig 4/4-takt. Selv om taktarten nå var entydig, var underdelingsmønsteret like fullt ikke entydig, da de ulike lagene i grooven indikerte fire ulike underdelingsstrukturer gående på likt. Butler (2006) påpeker at gjenstridighet i det rytmiske og det metriske svekker muligheten til at grooven får en entydig struktur, som stemmer med hvordan underdelingsmønsteret fremstår mot slutten av "bestfriend". Jeg gikk låta nøyere etter i sømmene i kapittel III, i avsnittet "Taktart / flertydighet". Her viste jeg underdelingsmønsterets dialektiske forhold til opplevelsen man har av taktart, og hvor lite som hadde skullet til for å bikke låta i retning av mer entydig 4/4-taket eller 12/8-takt. Denne flertydigheten i gestene har likheter med Danielsens studie av tvetydighet og referansestrukturer i P-Funks musikk.

Avslutningsvis i kapittel III lot jeg noen av oppgavens sentrale problemstillinger bryne seg på låta "Fresh pair of panties on" med Snoop Dogg. Låtas unormale taktinndeling og rytmikk i forhold til genren – kanskje også ut over denne – medførte en flertydighet rundt bestemmelse av underdelingsmønster og puls. Derfor presenterte jeg fire mulige lytteopplevelsesvarianter av grooven ut fra de ulike metriske lagene og taktartsantydningene den innehar. Versvokalen til Snoop spilte på denne flertydigheten, og vekslet på å følge de ulike metrikkene, i tillegg til å frigjøre seg helt rytmisk. På grunn av denne fremføringen fra vokalen på versene viste en bestemmelse av tetthetsreferent og underdelingsmønster seg umulig, og det voldet også problemer med å sette en felles puls. Jeg viste til Roeders teori om *pulse stream* (Roeder 2001), som hevder at ved to eller flere konkurrerende pulslag skapes en rytmisk polyfoni. Hi-haten indikerte et nytt pulslag, som skapte en polymetrisk puls på hver tredje åttendedel i forhold til åttendedelpulsen Rhodes-en etablerte. Denne kom imidlertid i konflikt med seg selv, da hi-haten for hver nye takt antydte dette pulsmønsteret på nytt, men faseforskjøvet i forhold til forrige takt. Alternativet til denne pulsmodellen var å anvende Kviftes teori om common slow pulse, som ga de to pulsene et felles tyngdepunkt kun på eneren i hver tredje takt. Dette var derimot så sjeldent at den

sannsynligvis ikke vil ha noen funksjon i praksis. Vokalen lot seg heller ikke plassere i noen av disse pulsmønstrene, noe som gjorde at jeg foreslo å betrakte den som et frirytmsk element ekskludert fra den rytmiske strukturen, i likhet med vokalen fra ”Can I Get A Flicc Witchu”.

Oppgavens hovedproblemstillinger har blitt drøftet gjennom analysene og diskusjonene. Jeg har vist at det musikalske materialet for det meste organiseres rundt en puls, men denne kommer ikke nødvendigvis til uttrykk på en entydig måte. De ulike vokalfremføringene av Snoop Dogg viste at han orienterer seg rundt en puls, men dette kan være en puls han har inne i seg, som ikke følger den isokrone pulsen mye av den øvrige grooven antyder. Han tar likevel hensyn til det øvrige som skjer musikalsk, og tilfører på mange måter en friere estetisk dimensjon til grooven. Jeg har også presentert flere pulsalternativer i noen av groovene, både parallelle og polymetriske, samt andre måter å organisere puls på. Med basis i det musikalske materialet viste det seg imidlertid lite hensiktsmessig å holde fast på mer enn en puls, men dette vil nok kunne variere ut fra hva slags musikk man tar for seg.

De ulike groovene viste seg å ha flerfoldige variasjoner knyttet til underdelingsmønstre, som bød på vel så store utfordringer som å sette en puls. Det som viste seg mest hensiktsmessig i den sammenheng var å la lytteopplevelsen, avgjøre hva slags mønster grooven(e) kunne sies å ha. Analysene jeg har gjort, har vært fundert på auditiv analyse, og dette kan synes å ha vært avgjørende for disse resultatene. Ved bruk av for eksempel dataprogrammer for grafisk representasjon vil man kunne regne ut de mikrorytmiske avstandene, og få et svar på de nøyaktige forholdene i grooven. Dette kan i neste instans farge lytteopplevelsen, og underbevisst avgjøre hva vi tror vi hører. I så måte mener jeg en auditiv analysemetode er mer verdifull ut fra et opplevelsesperspektiv, da den kun sier noe om hvordan disse låtene/groovene fortoner seg for oss som lyttere. På den annen side utelukker ikke dette at det også kan være interessant å prøve de auditive analysene mot en visuell representasjon i etterkant, for å finne ut hvordan dette stemmer med ens egen oppfattelse/lytteevne, men dette ligger utenfor rammen av denne oppgaven.

Helt til slutt vil jeg kort trekke ut noen observasjoner jeg har gjort meg rundt estetiske gjengangere i programmeringen av groovene, som det kan være artig å nevne.

Gjennomgående i det tre hovedlåtene er trommegrooven alltid det instrumentet (hvis man betrakter det som ett instrument) som ligger først i tid i grooven, eller er ”frempå”, som det gjerne kalles, som gir en fremdrift og et skyv i groove. Vokalen ligger alltid bakpå i forhold til trommene, og er gjerne det instrumentet som ligger sist i tid i grooven. Dette er i tråd med utstrålingen i det meste av vokalarrangementene, og genretypisk for kontemporær afroamerikansk populærmusikk. Hva angår alle de andre instrumentene er det store variasjoner. Det kan imidlertid synes som at de gjennomgående plasserer seg bak trommegrooven, men med de interne metriske variasjonene mange av særlig synthinstrumentene har. Det er da også her, i den øvrige instrumentparken, mye av det auditive kaoset i groove ligger, slik vi har sett gjennom analysene. Da alt materialet jeg har studert er studioproduksjoner, kunne det for senere forskning for eksempel være interessant å se i hvilken grad rytmiske tendenser innenfor denne typen groover utspiller seg og gjenskapes i en livesituasjon. I den anledning kan det være passende å avslutte med et sitat av Nicholas Cook:

I don't suppose there has ever been a time when music did not attract some kind of intellectual speculation. (Cook, 1994: 7)

Litteratur

- Bader, Rolf og Markuse, Brigitte (1994), 'Perception and Analysing Methods of Groove in Popular Music', *Systematische Musikwissenschaft*, 2 (1)
- Benestad, Finn (1998), *Musikklære* (Oslo: TANO)
- Bjerke, Kristoffer Yddal (2007), *Klanglig forming av grooveopplevelse - en studie av sound som groovebestemmende parameter* (Masteroppgave, Universitetet i Oslo)
- Blom, Jan-Petter og Kvifte, Tellef (1986), "On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter", *Ethnomusicology* (høst)
- Bregman, Albert S. (1990), *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound* (Cambridge, Mass.: MIT Press)
- Butler, Mark J. (2001), "Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music", *Music Theory Online* 7, 6
- Chernoff, John Miller (1979), *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms* (Chicago: University of Chicago Press)
- Cook, Nicholas (1994), *A Guide to Musical Analysis* (Oxford: Oxford University Press)
- Danielsen, Anne (2006), *Presence & Pleasure: A Study in the Funk Grooves of James Brown and Parliament* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press)
- Danielsen, Anne and Waadeland, Carl Haakon (2006), "Preliminary results from investigations on relations between timbre and micro-timing", foredrag holdt ved Rhythm, Sound and Technology in Computer-Based, Groove-Oriented Music, Universitetet i Oslo
- Feld, Steven og Keil, Charles (1994), *Music Grooves: Essays and Dialogues* (Chicago: University of Chicago Press)
- Gillespie, Mark (2006), "'Another Darkchild Classic': Phonographic Forgery and Producer Rodney Jerkins' Sonic Signature" (Masteroppgave, Université Laval)
- Grøn, Arne og Lübcke, Poul (1996), *Filosofileksikon* (Oslo: Zafari)
- Johansson, Mats (2007), *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music* (Doktoravhandling, Universitetet i Oslo)

- Keller, Robert (2004), "Mapping the Soundscape: Rhythm and Formal Structure in Electronic Dance Music" (Masteroppgave, The Florida State University School of Music)
- Kirkeby, Willy A. (1991), *Engelsk-norsk ordbok* (Oslo: Kunnskapsforlaget)
- Kvifte, Tellef (2007), "Categories and Timing", *Ethnomusicology*, 51 (1)
- London, Justin (2002), "Cognitive Constraints on Metric Systems: Some Observations and Hypotheses", *Music Perception*, 19 (4)
- Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music* (Milton Keynes: Open University Press)
- Moore, Allan F. (red.) (2003), *Analyzing Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Shapiro, Peter (2006), *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco* (New York: Faber & Faber)
- Stevens, John (1985), *Search and Reflect* (Milton Keynes: Open University Press)
- Stone, Kurt (1980), *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook* (New York: W. W. Norton)
- Tagg, Philip (2000), "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", i Middleton, Richard (red.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music* (Oxford: Oxford University Press), s.71-104
- Théberge, Paul (1997), *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology* (Music/culture; Hanover, N.H.: Wesleyan University Press)
- Waadeland, Carl Haakon (2000), *Rhythmic Movements and Moveable Rhythms Syntheses of Expressive Timing by Means of Rhythmic Frequency Modulation* (Doktoravhandling, NTNU)

Internettadresser

- www.allmusic.com (lesedato: 24.10.2007)
- www.wikipedia.org (lesedato: 24.10.2007)
- <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=11:9sbsa9cgb23d>
(lesedato: 19.01.07)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Drum_machine (lesedato: 24.10.07)

Diskografi

Aaliyah: "Loose Rap" *Aaliyah* (2001), Blackground Records

Aaliyah: "Try Again" *Aaliyah* (2001), Blackground Records

Alicia Keys: "Goodbye" *Songs in A minor* (2002), J Records LLC.

Alicia Keys: "Mr. Man" *Songs in A minor* (2002), J Records LLC.

Brandy: "What About Us?" *Full Moon* (2002), Atlantic Recording Corporation

D'Angelo: *Voodoo* (2000), Virgin

Davy Dmx "One for the treble" (1984),

Destinys Child: "Bills, Bills, Bills" *The Writings on the Wall* (1999), Sony Music Entertainment Inc.

Destinys Child: "Independent Women" *Survivor* (2001), Sony Music Entertainment Inc.

Destinys Child: "Jumpin Jumpin" *The Writings on the Wall* (1999), Sony Music Entertainment Inc.

Destinys Child: "Nasty Girl" *Survivor* (2001), Sony Music Entertainment Inc.

Destinys Child: "Survivor" *Survivor* (2001), Sony Music Entertainment Inc.

Kelis: "Sugar Honey Iced Tea" *Tasty* (2003), Arista Records

Musiq (Soulchild): "bestfriend" *Juslisen* (2002), The Island Def Jam Music Group

Queen: "We Will Rock You" *News of the World* (1977),

Snoop Dogg: "Can I get A Flicc Witchu" *R & G (Rhythm & Gangsta): The Masterpiece* (2004), Geffen Records

Snoop Dogg: "Fresh pair of panties on" *R & G (Rhythm & Gangsta): The Masterpiece* (2004), Geffen Records

The Roots: "Rock You" *Phrenology* (2002), MCA Records

Tribute To Jeff: "Twenty-One Drum Salute" *David Garfield and Friends* (1997), Pony Canyon Inc.

Vedlegg

CD med lytteeksempler:

Spor 1: Brandy: "What About Us?"

Spor 2: Snoop Dogg: "Can I get A Flicc Witchu"

Spor 3: Musiq (Soulchild): "bestfriend"

Spor 4: The Roots: "Rock You"

Spor 5: Snoop Dogg: "Fresh pair of panties on"